إدوار الخراط

مهاجمة المستحيل

مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة

منشورات







مهاجمة المستحيل

مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة

منشورات

١٧		دراسات

اسم الكتاب : مهاجمة المستحيل
المؤلف : إدوار الخراط
الناشر : دار المدى للثقافة والنشر
الطبعة العربية الأولى ١٩٩٦

تصميم : محمد سعيد الصكار - باريس
اللوغو : صادق الصائغ

دار المدى للثقافة والنشر

سوريا - دمشق صندوق بريد : ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦
تلفون : ٧٧٧٢٠١٩٠ - ٧٧٧٦٨٦٤ - فاكس : ٧٧٧٣٩٩٢
بيروت - لبنان صندوق بريد : ٣١٨١ - ١١ فاكس : ٤٢٦٢٥٢ - ٩٦١١

Publishing Company F.K.A.
Nicosia - Cyprus , P.O.Box . : 7025
Damascus - Syria , P.O.Box . : 8272 or 7366
P.O. Box : 11 - 3181 , Beirut - Lebanon, Fax : 9611- 426252

إدوار الخراط

مهاجمة المستحيل

مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة

منشورات

١٧





دراسات

مفهوم القّص

ماذا أريد من القصة والرواية؟

الإجابة السهلة المباشرة عن هذا هو أن مفهومي للقصة وللرواية هو أيضاً مفهومي للعمل الفني ذاته، أو لصورةٍ خاصة ومتميزة من العمل الفني ... صورة تقترب اقتراباً وثيقاً بقدر الإمكان من روح العصر، ومن خصائص المكان والزمان الذي نعيش فيه، أي أنها، كما يُقال، محلّية وراهنة، في الوقت الذي تحتفظ فيه بإمكانية تجاوُز العصر والمكان.

الرواية أوالقصة عمل متفّرد ومتميّز، يجب، بالطبع، أن تتوفر له كل مقومات العمل الفني التي طالما اختلف الكتاب والنقاد والفنانون في توصيفها. إن شكلها نفسه يفرض عليها قيوداً صارمة ... وهذا القيد المفروض عليها من الشكل يمكن أن يتيح لها حريةً لا تكاد تتوفر لفن أو لشكل آخر من أشكال الفنون، بمعنى أن القصة أو الرواية، في ظني، هي اليوم الشكلُ الذي يمكن أن يحتوي على الشِعر، وعلى الموسيقى، وعلى اللمحات التشكيلية، بالإضافة إلى ما يمكن. ولكنه ليس بالضروري على أي حال. أن تحتوي عليه من خصائص الرواية أو القصة التقليدية التي

عرفناها منذ بداياتها. لست أظن أن الرواية يمكن أن تكون اليوم شيئاً «بلزاكياً» أو «تشيكوفيا»، ولا يمكن أن نكتفي بكونها متابعةً الشكل الذي عرفته الرواية أو القصة في القرن التاسع عشر، بل يجب أن تكثِّف رؤية الكاتب تكثيفاً منظماً في جوهره، له نَسَق داخليّ، مضمَر، وعضوي، وفي ما عدا كونها الشكل الصارم المطواع معاً لإبداع رؤيةٍ نافذة وعميقة، منصهرين معاً بلا انفصام، دون أن يكونا، بالضرورة، قد فقدا قوامهما الخاص، دون أن يكونا ذائبين، يمكن أن يكون الشكل والرؤية أقنومين متواجهين وأحياناً متضادين ولكنهما مع ذلك منصهران، لهما ذاتٌ متحدة إن لم تكن واحدة.

بجانب هذا كله أريد أن تكون الرواية أو القصة، في ظني، عملاً حراً، والحرية هي من التيمات والموضوعات الأساسية، ومن الصبوات المحرقة اللاذعة التي تتسلل دائماً إلى كل ما أكتب. الحرية المتحققة والمحبَطة معاً. فإذا تناولنا المسألة بشكل تقني أكثر، قلت إنني لا أتطلب من الرواية أو القصة اليوم أن تكون واقعة سرد وحكاية، ولا أن تكون حاملاً لشعار أو لمغزى، ولكنها بلا شك شئت أم لم أشأ ستحمل دلالة.

ارتباطي وإيماني بما هو مُقوِّم للانسان: حُريته التي لا يمكن أن تهدرَ ، توقه إلى العدالة، وإلى الجمال، نشوته بالحس، وصوفيته بالمطلق، مأساته الكونية المحتومة كإنسان، وقَدَره المجيد في مجابهتها، تكافله الحميم مع رصفائه في المجتمع، وفي الحياة وفي الكون ... كلها لبّ حقيقته غير المغلقة، وكلها موضوعات أو تيمات العمل الفني ولا يمكن أن يفي بها الوفاء الحق الا العمل الفني.

مخارج من الأزمة الانسانية كأنها الأبواب الضيقة في الأساطير القديمة لا بد من ولوجها إلى جوهر الكنز المرصود المراوِغ باستمرار.

◆ ◆ ◆

لا أكتب القصة الا بعد أن تعيش القصة معي، وتعيش بي، فتراتٍ

متطاولة من الزمن، يحدث فيها هذا التخمر والنضج البطئ الطويل على نار تحتدم أحياناً، وتهدأ، وإن كانت تظل متوقدة دائماً، إلى حد أن بعض القِصص لم أكتبها بالفعل الا بعد فترة تتراوح من نحو عشر سنوات إلى نحو ثلاثين سنة أو أكثر، من بداية انبثاقها في هذا العالم الداخلي المزدحم الذي تقطنه الشخصيات والأحداث والمواقف والأوضاع المتحققة، في النهاية في النزر اليسير من الحالات، لكنها تظل في أغلبها، في طور التخلق المستمر. وهو أيضاً ما حدث خلال سنواتٍ ثمان قطعتُها في كتابة رواية واحدة، هي «رامة والتنين»، ومن ثم، فيبدو أن فترة التخلّق الطويلة والتي تدور في الغالب الأعم منها، على مستوى أعلى قليلاً من مستوى اللاوعي، والمرتبطة بالتأكيد، بجذور لا تطفر إلى طبقة الوعي الكامل إلا في لحظة توهج ، لحظة الخلق ذاتُها، هذه الجذور هي التي تحكم كل مقومات القصة في النهاية. فلا يبقى بعد ذلك الا الطفيف جداً من ضبط النغيمات إذا شئت ... حيث لا أكاد أمسّ الصيغة الأولى بعد كتابتها إلا أهون مَس.

◆ ◆ ◆

أظن أنني إذا تناولت وصف رحلتي الأبداعية الطويلة رأيتها مجرد خطوة أولى في مسيرةٍ أراها لما تكاد تبدأ مع أنني ألَمّ الآن بقايا نهار العمر. ربما كان هناك ما يمكن تسميته بمراحل يمكن أن أنظر إليها بين الكتابة والكتابة لكي أقرأها ربما، لكي أتذوقها ربما، لكي أقدّر وأشعر بحجم الإنجاز فيها ربما ... وربما لكل هذا معا.

أي أن صياغةً أخرى للمسألة هي: ما تطوُّر الكتابة عندي من مرحلةٍ إلى مرحلة؟

إذا عدت بالذاكرة إلى الأربعينات الأولى، عندما بدأت أكتب قصص الفَلَك الأول، أو الحلقة الأولى من «حيطان عالية»، أجد أن «حيطان

عالية» فيها حلقتان متداخلتان أو فَلَكان متداخلان ... منها ما كُتب بالتحديد قبل عام ١٩٥٥، ومنها ما كُتب بعد ذلك.

في الكتابة الأولى، إذن، وقد أعدتُ كتابتَها ـ أو كتابة معظمها ـ بعد ذلك فلعلني أتلمّس جنوحاً ما إلى نسق رومانسيّ في الحسّ، والنظر الى الأشياء، قدراً من السذاجة التي تحس بنفسها ـ وتريد أن تتجاوز براءتها للوصول إلى نضج معين، دون أن تفقد ـ في الوقت نفسه ـ نوعاً آخر من البراءة.

لَعلني كنت أميل ـ في تلك المرحلة الأولى جداً ـ إلى الاندراج نحو غَسق، أو آخر مراحل، حساسية تقليدية وقديمة، ما، بمعنى أنه كان لمجرد السرد، المتصل، المستقيم، وللسعي نحو الغوص في الأسباب السيكولوجية ، والتحليل الاجتماعيّ، بشكله لا البسيط، بل القريب المتناول والمُتاح، مكان.

النقلة الأساسية ربما كانت في أواخر الأربعينات عندما بدأت أعي أن كل هذا النمط، مما أُدرجه بشكل عام تحت مصطلح الحساسية القديمة أو الحساسية التقليدية، أصبح لا يفي لا بما أريد، ولا بما أُحس أنه مطلوب، وأنه مُلحّ، أنه يكاد يفرض نفسه عليّ.

وأظن أن بدايات هذا كانت في قصة «حيطان عالية» الصغيرة القصيرة نفسها، بالضبط، في عام ١٩٥٥، ولها مشروعات سابقة طبعا، ومجموعات سابقة طبعاً، ومجموعات القصص التي تلحق بها ... حيث يمكن القول، ببساطة، إنني حطمت ـ بمزيج من الوعي والتلقائية، بمزيج من القصد والاستجابة لدوافع فكرية، حسية، ثقافية فنية بشكل عام، تكاد تكون غير مفصح عنها تماماً ـ حطمّتُ الحساسية القديمة.

دخلتُ في الكتابة التي يعرفها قارئي، حيث لم يعد الزمن، بتسلسله المنطقي المضطرد، الذاهب إلى الأمام على وجهه، هو السيد. لم تعد اللغة القديمة، ولم تكن عندي هذه اللغة في أي وقت من الأوقات، حقيقةً، ولا سياقاتُها المألوفة، سائدة. لم أعد ـ إطلاقاً ـ أُلقي إليها أي

اعتبار. بمعنى أنني وجدت نفسي أندرج في عملية تحطيم، أو تفجير، اللغة ... في الوقت الذي كنت أحرص فيه دائماً على الاحتفاظ لها بنصاعةٍ ما، بمقدرةٍ ما، على الأقل.

وهنا بدأ يتخذ التصوُّر الحلمي مكاناً رئيسياً، وانتفت حاجتي ككاتب إلى أن أوجِد هذا التوازن القديم المفترَض، بين عناصر العمل الفني، من وصف، وتقَديم، وحوار، وتحليل، وخلوص إلى النتيجة، هذه «التركيبة» التقليدية لم أعد بحاجةٍ إليها، على الإطلاق. بحيث أمكن أن أكتب قصة ليست فيها كلمة حوار واحدة، أو ليس فيها احتياج إلى تحليل سيكولوجي مُعَقلن ومسوَّغ ومبَّرر. بل كنت أبحث عن هذا التبرير في داخل جسم القصة نفسه، إن صح هذا التعبير ... في داخل تدفق، لا اللغة فقط، بل ما تحمله اللغة، بشكل مُضمَر. لكنه موجودٌ كامن. وأيضاً متفجّر.

أعتقد أنني، منذ تلك الفترة المبكرة، لم أفعل إلا أنني عمّقت هذا الاتجاه وسرت به شوطا ما. حاولت أن أَسْبُر حقيقتي وحقيقة هذا الذي أكتبه بإصرار أكبر، وبمحاولةٍ، أظنها أساسية، للوصول إلى ما يمكن أن نسميه «الشمولية»، أو «كلية» حقيقةٍ ما، أو كليةَ رؤية، بشكل أكثر تواضعاً.

فإذا سلمّنا بأن هناك نوعاً من التغيّر في هذه التجربة: من الرَصْد البصري الذي يغلب على كثير من قصص مجموعتي الأولى «حيطان عالية»، والثانية «ساعات الكبرياء» - إلى ما يمكن تسميته بـ «طغيان الحواس» في روايتي «رامة والتنين»، ومجموعة «اختناقات العشق والصباح» ورواية «الزمن الآخر»، وما جاء بعدها: الثنائية الاسكندرانية: «ترابها زعفران» و«يا بنات اسكندرية» ثم الثنائية التي أُوشك أن أراها صوفيّة: «مخلوقات الأشواق الطائرة» ثم «أمواج الليالي»، وأخيراً «حجارة بوبيللو» ... ، فأعتقد أنني إذا نظرت إلى عملي نظرة الناقد (والكُتّاب دائماً هُم آخر من يُؤخذ بأقوالهم في كتاباتهم)، فإن ما أُسميه، دائماً ، بـ «كلية الرؤية» يتضمن هذه الجوانب المختلفة. فليست «الرؤية» في هذا

التعبير، مجرد «نظرة»، بل هي أكثر. والوصف بالسعي نحو «الشمولية» يعني - بالضرورة - السعي نحو الاستجابة لحوافز ما، عند الكاتب، تدفعه إلى اقتناص، وإعادة تشكيل، وبإختصار - تكوين وإيجاد، خبرةٍ فنيةٍ ما، تجد فيها الحِسّ العضويّ، بألوان الطيف كلها، مع الحِس الفكريّ - إذا صح التعبير نفسه.

- ولست أدري ما إذا كانت قصص الفَلَك الأول، أو الفلك الثاني - على الأقل - من «حيطان عالية» تفتقر بشكل واضح إلى ما أسميته «طغيان الحواس». أظن أن «النظرة» نفسها، حتى حينذاك، كانت نظرة لها أصابع! وتتشَقّ أنفاس الحياة.

سأسلّم، مع ذلك، بأن هناك في «رامة والتنين» وفي «الزمن الآخر» ، ربما، حرية أكبر، أو مغامرة أكبر، في المضيّ مع النظرة الحِسية بالذات، بمعنى الاستسلام المحكوم،

إذا صح القول، لعرامةٍ في التدفّق اللغوي العضوي والرؤيوي الشعري في الآن نفسه، لعله كان محكوماً أكثر في القصص الأولى جدا، ولعل وجود ذلك القدر من التأمل، والتأني في قصص مجموعة «ساعات الكبرياء» كان يَحول دون انصباب هذا التدفق. وربما كان في «مخلوقات الأشواق الطائرة» و«أمواج الليالي» قدر أكبر من الحس الصوفي.

وعندما أقول «أكبر» فلست أَعني قيمة كميّة، بل قيمةً أشمل وأعمق، ربما.

ولكني أعتقد في النهاية أن الكاتب واحد، وأن المسألة تتعلق - فقط - بتراوح الضغط على جوانب معينة، وإن كانت كلها، موجودة، منذ البداية حتى الآخر.

فهو إذن اختلاف في الدرجة وليس نقلة من منطقة إلى منطقة أخرى مغايرة. ذلك أنني أُحس دائماً، في حقيقة الأمر، أنني أعيد كتابة كل ما كتبت، وربما كنت لا أفعل شيئاً آخر. ربما كنت أُناوش الخبرة

نفسها، مرةً ثم مرةً ثم مرة باستمرار.

ربما كنت ـ في حقيقة الأمر ـ لا أكتب إلا شيئاً واحداً مرات عديدة، بلا نهاية ... وفي كل مرة تتكشف في هذا الشيء الواحد سِمةُ قصةٍ جديدة، سمة خبرة جديدة، سمةُ روايةٍ جديدة، سمة رؤية جديدة. في كل مرة تتكشف غواياتٌ جديدة للذهاب إلى أشواط جديدة. بهذا المعنى أريد أن أكتب مرةً أخرى وثانية وثالثة، كلَّ ما كتبتُ من قبل.

ربما كان في «محطة السكة الحديد» ما يشير إلى هذا، دعك من أسماء الشخصيات، أو مواقع القصص، أو أوصاف الأحوال، بغضّ النظر الآن عن ذلك كله، أعتقد أن الخبرة ـ الأساسية ـ على الأقل ـ واحدة، وأن الهموم أو المشكلات، أو الرؤية، واحدة ... لأنها تهدف إلى ما يشبه المستحيل، إلى «الكلية» التي أظنها من حُواذاتي، وإلى «الشمولية». لذلك فهي لا تفتأ تعود إلى نفسها لكنْ تتكشف في نفسها أشياء لم تكن قد ألقت عليها من الضوء ما يكفيها، وتعود مرةً أخرى، وهكذا، إلى ما غير انتهاء.

◆ ◆ ◆

حاولت منذ «حيطان عالية» أن أُجسد وطأة الجدران الصماء التي تفصل بين الفرد والجماعة.

ولكن مجرد تجسيد هذه الوطأة، حتى في فترة «حيطان عالية»، كان يعني ـ عندي على الأقل ـ السعيَ اللاعج والمصمِّم والدائب لكسر هذه الحيطان وتجاوزها.

لهذه المسألة جانبان ـ الجانب الذي أتصوره متعلقاً بمسعاي في الكتابات الفنية، والجانب الآخر العام.

أظن أن الكتابات عندي ما زالت عاكفة، ومعنيّة، ومُعَنَّاة، بهذه المشكلة، مشكلة العلاقة بين الفرد والجماعة. بعبارة أخرى مشكلة

التواصل، مشكلة هذا النزوع المحرق في الذات، إذا شئت، نحو الانفتاح على الآخرين، على الذوات الأخرى، ثم الحسّ المحبَط، في الوقت نفسه، والمزلزل، بأن هذا التواصل، هذه الجسور، ليست ممهدة على الأقل، وليست القنوات مفتوحة، على الأقل، وأن هناك دائماً قدراً من اللبسّ، وقدراً من الغموض، وقدراً من التعثر في التواصل. ربما كان من هموم هذه الكتابة، العنايةُ بكشف لحظاتِ تحطُّم هذه الحواجز، او الحيطان في لحظات الحبّ، وفي لحظات العمل الجماعي الحاشد الهادر. والعناية أيضاً بشيء لعله وُهم، أو لعله حقيقة، وهو أنّ هذه اللحظات تعدِل الزمن كله، هذه اللحظات - بمعنى من المعاني - تعوِّض، وتلغي، كل لحظات الوحشة المتطاولة، تعدِلها، وترجح في الكفّة.

على أن التوتر بين الجانبين يظل دائماً مشدوداً، لا يهدأ أو يرتخي، ولكنه لا ينكسر في نفس الوقت.

هل كان من مقصدي - إن صح أن للكاتب مقاصد بعينها - عمل نوعٍ من التوازي - أو المفارقة - بين «الداخل» في العاشق الفرد، مثلا، وبين «الخارج» في الجموع الهادرة، كما حدث في «رامة والتنين» وفي «الزمن الآخر» وفي مجمل الأعمال الأخرى، أي إقامة التوازي بل التضافر بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي، بين الصحو والحلم، بين «الأنا» و«الآخر» بين «الذات» و«المجتمع»؟ الآن سأسلّم بهذا التأويل، لأنه في النهاية تأويل خاص للعمل. إن مسألة العلاقة بين الفرد والجماعة هي في النهاية، لبّ السؤال، وأظن أنها، أيضاً في النهاية، هي لبّ عملي الفنيّ كلّه.

وعلى ما قد يبدو للقارئ المتعّجل، أو المتحيّز مسبقاً، من أن كتابتي تنحو مناحي «ذاتية»، وتميل إلى الغوص في داخل الذات الفردة، منفصلة عن سياقها الاجتماعي، وعلى ما هو حقيقي من أن ذلك قد كتبَ فعلا، وأن هذه التهمة الظالمة والمغلوطة نُشرت فعلاً، وأن بعض

التعليقات تحدثت عن «الانعزالية» و«الغموض» وما الى ذلك، بالرغم من هذا كله، فإنه بأيسر نظرة سوف تجد الهمَّ الاجتماعي رازحاً، ويشغل بؤرةً أساسيةً بحيث لا يكاد من الممكن أن نفهم هذه الكتابة، كلها، الا بوضعها في هذا السياق.

التساوقات بين تقلُّب داخِل الفرد، وبين تطوُّر ظواهر الجماعة، هي من الهموم الأساسية عندي. لكن دعني أقرر - ببساطة - أن تناول هذه المسألة بالشكل المباشر والتقريري أو - بعبارة أخرى - عن طريق الخطاب الأيديولوجي أو السياسي، هو ما أرفضه تماماً، وما أنفر منه، وما أراه - ببساطة - منافياً لصحة أو مصداقيّة العمل الفنّي.

القضية أن العمل الفني له لغة خاصة ، لغة بالمعنى الشامل للّغة، وسيكون له خطابٌ خاص، سيكون له تناولٌ خاص، ينبع من طبيعة العمل الفنّي نفسه، ويُفضي إليه.

◆ ◆ ◆

فإذا فرغنا من هذا التوضيح ووصلنا إلى مسألة «اللغة» في الفنّ، كانت إجابتي أنني أرى في اللغة - وهي الأداة الخاصة التي يصوغ منها الكاتب، وبها، عمله - اهميةً قصوى. وليس مناط هذه الأهمية عندي مناطاً شكلياً، ولا خارجياً. فنحن نعرف أنه لا فكر ولاحس بدون لغة ... وأن اللغة مقوّمٌ أساسيٌّ من مقوّمات اللاوعي نفسه بل هي في هذا المستوى تحمل أعماق الرمز و تختلط بمكوّنات الحياة الأولية.

اللغة قد تكون تشكيلية، وقد تكون موسيقية، وقد تحتمل هذه الأبعاد جميعاً، وتثرى بها.

وفي يقيني أن اللغة العربية لغة شديدة الغِنى والخصوبة، ومطواع، ومرنة، وصارمة الدقة في وقتٍ معا، وأنها في الحقيقة قادرة على أن تكتسب روح العصر، وأن تفي بحساسيته، وأن تحمل بجلاء مهمّة بيان

معارج الفكر الحديث مهما بدا فيه من غِنى، لا أريد أن أقول من تعقيد. وأن علينا نحن أصحاب اللغة ألا نتهيّبها، وألا نهوّن منها معاً ... فهي لغتنا، وليست لغةَ متاحف القواميس، ولا محاجر الآثار. ولست أريد أن أقول إننا نحن الكتّاب سادتها، كما أننا لسنا خَدَمها.

أطمح أيضاً أن تكون للقصة ـ وللرواية ـ لغتها التي يمتاز كل مقطع فيها ببراءةِ الخلْق الأولى، أن تتمرد على شبهة القالب إلا إذا استخدمتْ القالب نفسه ضدَّ القالب.

إنني لعميق الأيمان ـ وعميق العِشق أيضاً ـ بهذه اللغة التي ورثناها، ونكاد نبدّدها أو نهملها. هذه اللغة العربية بارعة المدخل إلى النفس وأظن أننا لا نكاد نعرف منها إلا أطرافها.

العلاقة بيني، على الأقل، والعربيّة ليست فقط علاقة عشق وتَدَلُّه. بل هي علاقة تشابُك حياتيّ غني أطمح أن يكون مثرياً من الجانبين. إن سعيي هو أن أُنطِق بهذه اللغة حساسيتي وفكري في سياق العصر، بل في ما آمل أن يكون سياق المستقبل أيضاً، وأن أعطِيَ صوتاً لمن لا صوت لهم، ولما ليس له صوت، عن طريق هذه اللغة التي لا تنفصل عن عضويّةِ الحياة من ناحية، ولا عن بناء العمل الفنّي من ناحية أخرى.

هل أقول إنني لا أُخفي أن ثمة نزعات تعصف بي نحو نوع من التدمير والنسف للقوالب اللغوية المصطلح عليها، حتى في تيارٍ ما يُعرف بالموجات الجديدة، تدفعني حوافز غامضة وغلاّبة نحو نوع من التفجير للأبنية التي يتقلص تحتها الفِكر والحسّ، محاولاً أن أجدَ بين أنقاض هذه الركامات الجوهر الثمين الحيّ. وفي روايتي «رامة والتنين» بدايات التلقي لهذه النزعات التي أرجو أن لا تكون مجرد نزوات، بل أُحس من جرّائها بمسئولية مُثقِلة وفادحة، جنباً إلى جنب، مع متعة خارقة. أُحس فرضاً والتزاماً، إلى جانب الانصياع والاستسلام لموجات مُخصبة في هذا الخضمّ من تمازج اللغة بمادة الحياة، فليس الأمر

مجرد تفتيت وإنفلات بقدر ما هو فتحٌ لأبواب موصدة تضرب وراءها سيولٌ عارمة تريد أن تتدفق، وأريد لها أن تتدفق وفقاً لقانونها الخاص وحريتها الخاصة، إذا اقتضت ضرورة الفن.

هل هذه شكلانية؟

لا أظن، بالقطع لا أظن.

إن اللغة عندنا، بطبيعتها وبأصولها، وكما تجري بذلك التقاليد الألفيّة، لغةٌ إلهية، ولها خصيصة القداسة، وسطوتها كاملة وثابتة إلى الأبد. ذلك تراث فادح الثراء، لا يكاد يُطاق.

وإذن فإنني أسعى، دون تنازل، إلى الحفاظ على هذا الثراء، وأسعى إلى نَفي خصيصة الثبات والجمود عنه، في وقتٍ معا. أسعى إلى «نهب» هذه الكنوز الموروثة، بحريةٍ كاملة، وإلى تجديد القوالب العريقة العتيقة، وإلى الإفادة من مدى عريضٍ وشاسع للهجات واللُغى، من شتى مستويات اللغة، من سلّمٍ موسيقيٍّ بالغ التنوُع.

ومن ثم فإن اللعب بالكلم، والإصاتة نفسها، يمكن أن تستقطر جانباً كاملاً من جوانب العمل الفنيّ بل أن تُلّخص جوهرَه. فليس هذا، قطّ، فيما أرجو، مجرد لعب (ومع ذلك فإن عنصر اللعب موجود في كل فن) ولكنه دَفْق، ونَبْض، وشُحنة.

◆ ◆ ◆

وبغضّ النظر عن مدى وجود ضرورةٍ إنفعالية تعبيرية، لهذا اللعب باللغة، فإن السؤال هو: الا يمكن لهذا اللعب أن يفتح الباب لتاريخٍ جديد من اللعب، لتاريخٍ قد ينسى فيه بعض الكتّاب الوظيفة الأساسية للكتابة، كما حدث للكتابة العربية في العصور الوسيطة؟.

والإجابة السهلة، والمباشرة، هي أنني لست مسؤولاً، ولكن دعنا من توخّي السهولة ولندخل أكثر في «لعبة» هذه اللغة.

لن أسلّم، ولن أغمض النظر، الآن، عن وجود ما نسميه الضرورة الانفعالية التعبيرية. في هذا السياق هناك نوعٌ من إيجادٍ للّغة.

تجسيدٌ للّغة، وتكوينٌ للغة، وعالمٌ خاص للغة، يفي، بقدر الإمكان، بالغرض الفنّي.

في تراثنا العربي شواهد بارعة، وخطيرة في نفس الوقت، منها، مثلاً، ما هو موفّق تماماً ووظيفي تماماً، إذا شئت، ولن أذكر إلا «لزوم ما لا يلزم» للمعرّي. ومنها ما هو مجرد الوقوع في غواية النمنمة السطحية والتوشية، والترصيع اللذين عرفناهما في فترة التدهور وكَتَبة السلطان والولاةِ، وصنائعهم - زينةً ووسيلةً لبيان البراعات اللفظية والشكلية.

لكن الخطر نفسه قائم على الطرف الآخر. بمعنى أن الكاتب الذي يعكف على ما نسميه «وظيفية اللغة»، كثيراً ما نراه يقع في مجرد إسار المباشرة والتقريرية، تُطبق عليه قبضة اللغة من طرفٍ آخر.

المسألة إذن، أن مثل هذا الخطر قائم في كل الأحوال، وأياً ما كانت الصيغة التي يتخذها الكاتب. وحتى بالنسبة لكاتب مسيطر على «لعبته»، في هذا الطرف أو ذاك، فالخطر يترصده في كل خطوة، وليس ما يحميه إلا من عَصَم الله.

السؤال الآخر هو إذن ما ضرورة هذه «اللعبة»، ما هو السبب الذي يدعوني إلى اعتماد هذه اللعبة؟ قلتُ إن هناك ضرورةً انفعالية وتعبيرية، فيما آمل، لكن هناك سبباً آخر، ربما يتصل بتراثنا الصوفيّ. فالحرف عند الصوفيين ليس مجرد اللفظ بصوتٍ ما، ولكن له دلالات شققّوها لأنفسهم.

هي دلالات تتصل بتمثيل أو تجسيد ما لا يمكن تمثيله أو تجسيده، بالحلول محلّ مطلق ما، متسامٍ وعلويٍّ ولا وصول إليه، وإنما هناك سعيٌ دائب للوصول إليه.

أليس من حقي، إذا كانت تجربتي تدفعني لهذا، أن أُشقّق لنفسي أيضاً دلالاتٍ تتجاوز الحسيّ العضويّ في اللفظ وفي الحرف، وإن ظلتْ

دائماً، ترتبط بهما بل تعتمد عليهما؟

هناك أيضاً الوَجْدُ باللغة، لا بما أنها لفظية ظاهرية فقط كما قلت، بل بما تتضمنه من بنّيةٍ موسيقية ومن نسيج سحريٍّ موسيقيٍّ، محاولة الغوص إلى طبقةٍ جيولوجيةٍ بدائية في الحُس، إذا صح هذا التعبير، بحيث يكون التواصل عَبْر جَرسِ اللغة مما يكاد يكون تواصلاً مباشراً، أصلياً ، أولياً، ولكن المسألة في ظنّي ليست مسألة ترجيعٍ صوتي فقط بل هي إلى ذلك، ومع ذلك سعيٌ إلى خلق موسيقى تحمل بلا انفصال، دلالة.

أي أن انصهار الدلالة والبنية الصوتية أمر حيوي، ليست الموسيقى هنا شيئاً خارجياً، ولا حيلة ولا لعبة، بل هي فرضٌ وضرورة، هي سعيٌ إلى سدّ الهوّة بين اللغة، بما تحمل من دلالاتٍ محدّدة واضحة، وبين الموسيقى، بما تحمل من عدم تحدُّد المعنى، ومن إيحاء الصوت في الوقت نفسه.

ليست مشكلة اللغة بذاتها معزولةً عن الخبرة، من البداية، بمعنى أن الخبرة نفسها، على كل مستوياتها الحسية والتأملية، الشعرية، والفلسفية، الذاتية، والجماعية، وما شئت، متصلةٌ اتصالاً ـ لا ينفصل ـ بلغتها بالتحديد.

فالمسعى، إذن ليس مسعى لغوياً بالمعنى المعزول، المعقّم، بل لعل من الأشياء التي أضيق بها أشد الضيق أن يركز بعض قرائي أو نقّادي على مسألة«اللغة»، ولعل لهم عذراً من ناحية، وليس لهم عذر من ناحيةٍ أخرى.

فإذا كانت لغتي خاصة، فكل رجائي ألا تكون خاصة إلى الحد الذي تصبح فيه مجرد «لغة» أي مجرد رطانة.

إذا فرغنا من هذا، فأنني سأوافق على أن اللغة من مناحي عشقي وولعي، ونواحي حساسيتي الذاتية.

مسعاي، ولعله واعٍ أو غير واعٍ - إلى إعادة - أو على الأصح خلق - مجدٍ خاص للّغة. والمجد هنا، في ما أرجو وأهوى، ليس مجداً رصيناً فقط ولا جليلاً فقط. أزعم أنني أتمنى أن تكون في هذه «الرؤية - اللغة» أو هذه «الخبرة - اللغة» رصانة إذا اقتضت ضرورة الفن هذا، ومعابثة وتحليق، وخفّة، وثقل، وهكذا، إذا كان ذلك مما لا حول منه، فنّيا، أو حتى إذا كان ذلك اختياراً تلقائياً له بدائل ملغاة، كان يمكن أن تكون مُجَازَة. اي أن تكون في اللغة مستويات متعددة كما أشرت من قبل، بحيث يمكن لأحد هذه المستويات - حتى - أن يكون تسجيلياً وتقريرياً بحتاً. ولمستوى آخر أن يكون، في ما أتمنى، شِعراً صُرَاحاً؛ وكل ألوان الطيف المختلفة أيضاً، بين هذا وذاك.

أريد أيضاً، وأتمنى، أن تكون السياقات في اللغة والتركيبات اللغوية، حيّة، ومنتعشة، منحوتة، مُفْتَرعة، راسخة، جديدة، وموروثة أيضاً، كلٌ في موقعه، وكلٌ فيما يفي بضرورته. هناك عندي، نزوعٌ خفيٌ أُحاربه حيناً وأُطاوعه أحياناً، نحو تفجيرٍ للّغة تماماً. أظن أنني أحلم، أحياناً، بسديم غائم مضطرب من اللغة ليس فيه سياق، تسقط فيه العلاقات التقليدية تماماً، وتتحول «الرؤية - اللغة» إلى تيار يهضب بركام الألفاظ وانصباباتها، فيما يفي بضرورته.

وما زلت أتمنى أن يحدث هذا النوع من الزلزال، أو الانفجار، أو البركان، بحيث يمكن أن تُكتب «الكلمات - الخبرات»، فقط كما تأتي، دون التحكمّ فيها، أو السعي نحو الانضباط الموسيقي والصرفي والنحوي، وهكذا.

تتفجر أحياناً جُملٌ، أو خطفات أحياناً، ولكن ما أريد هو شيء يختلف عن الكتابة الأوتوماتية، أو التلقائية عند السرياليين، يمتّ إليّه بنسب، ولكن ليس هو، ليس مجرد كتابة تلقائية، بل لا أجد تعبيراً أفضل من انفجار عضوي، حسي، فكري، لغوي، ذلك مسعى شديد

الصعوبة ولكنه ما يفتأ يراوغني، ويراودني ويخالجني، ويلحّ عليّ، وأراوغه وأخايله وأهاجمه حيناً بعد حين.

◆ ◆ ◆

ربما لاحظ بعض النقاد أن عندي نوعاً من «وحدة القاموس»، من الولع بمفردات بعينها في بعض قصصي، رغم تنوّع عوالم وشخوص هذا القَصَص. هذا واضحٌ مثلاً في بعض قصص «ساعات الكبرياء».

هل هذا مرتبط برؤيةٍ داخلية، وربما شعرية، للعالم الخارجي؟

هذه الظاهرة، بالفعل، قائمة. وهي ـ في حقيقة الأمر ـ إذا صحّ لي إعادة صياغة المسألة، تتعلق بتعدد الأصوات داخل «اللغة» الواحدة، هذا بالضبط هو لبّ المشكلة، بمعنى ـ إذا بُسِّطت الأمور ـ أن بعض الكتاب يلجأون إلى الحيلة الفنيّة السهلة، بتنويع الحِوار، ـ مثلاً ـ أو أحياناً نسيج السرد، عندما يتعلق الأمر بشخصيةٍ من نوع معين، أو موقفٍ من نوع معين، لكي يصلوا إلى ما يسمى عادة في النقد الفني بالإيهام أو المحاكاة

هذا مشروعٌ، وأيضاً ما أسهله وما أقرب متَناوله؛ ربما كان تفسيري (اللاحق) لما أفعله هو أنني أسعى إلى شيءٍ آخر، أسعى إلى إيجاد هذا التعدّد، والتميُّز بين ـ لا أقول الشخصيات والمواقف فقط ـ بل بين مستويات الخبرة الفنية نفسها، لا عن طريق تعدّد وتنويع القاموس الخارجي، بل عن طريق تعدد وتنويع العلاقات الداخلية والأنماط البنائية في داخل ذات القاموس الواحد.

إذا مضينا في هذا التفسير، وسلّمنا به، سوف نضطر إلى القول بأن الكاتب أو الراوي يحلّ هنا محل العين العارفة، كاملة المعرفة، في النسق التقليديّ في الكتابة، ولكنه بدلاً من أن يأخذ موقف كُليّ المعرفة، أو كليّ الرؤية، يأخذ الموقف من الناحية الأخرى، هو كليّ الاستبصار،

كليٌّ الاستبطان، كُليٌّ الداخليّة، بحيث أن ما أسميته مستويات الوعي المختلفة كلها تقع في الداخل الواحد، إن الذي يحقق نسيج هذا الداخل كله، هو على الأقل ماءٌ، أو نهرٌ، متجاوب النغمات ومتسق وجاري السلسال، لا أجد تفسيرا آخر الآن على الأقل.

طبعاً هناك في «ساعات الكبرياء»، و«محطة السكة الحديد» وغيرهما، مستويات الحوار والاقتباس من الحديث الشعبي، والحَكْي الشعبي، هذا موجود وموظّف، لكنّ هذا أساساً داخلٌ في النسيج نفسه، في القاموس نفسه، هنا تتحول المشكلة إلى كيفية التناغم بين كل هذه المستويات حتى باستخدام العامية الصريحة في داخل القاموس السائد.

لكن ما أزعمه أو ما أسعى إليه أنه في داخل هذا القاموس السائد، وفي هذه «اللغة» الواحدة نفسها، هناك التنوُّع الذي ينقل المستويات المختلفة حيثما يتعلق الأمر بمستوى. سوف تجد علاقات بين العامية وبين الفصحى. وبين طبقاتٍ من القَصّ نفسه وتركيبه نفسه، مختلفة. ربما كان هذا نوعاً أكثر تعقيداً، وأكثر وفاءً بالخبرة نفسها، وأبعد عن مجرد النَقل السطحي، السهل جداً في نهاية الأمر.

ومن خلال هذا الراوي، أو الكاتب، يأتي العالم شبيهاً بعجينةٍ شديدة التجانس والتماسك. المشكلة تظهر عند وجود رُواة متنوعين مُحدَّدين - كلّ واحدٍ منهم على حدة - بإطارٍ زمني أو مكاني، أو بمهنةٍ ما، ثم تظهر بعض المفردات أو الكلمات الأثيرةُ المتكررة لديهم جميعاً.

المشكلة هنا ناجمةٌ بالفعل من النموذج الروائي والقصصي السائد الذي تعوَّد عليه القارئُ العادي، فإذا ما جاء نموذجٌ مغاير، أولَقَى صياغةٍ مختلفة، ومعقدة - بالمعنى الفنيّ - تَصوَّر أن ثمة خطأ ما. ولكن هذه دائماً ضريبة المغامرة والجدة.

◆ ◆ ◆

إذا كانت كتابتي وخاصة منذ «رامة والتنين» تعتمد على نوع من البناء الاستطرادي، نوع من استلهام التكرار الذي يُلهِم الحضارة العربية والمصرية القديمة، والبناء التفريعي في فنّ «الأرابيسك»، العربي، أليس في هذا التكرار، في الحضارة العربية وفي الأرابيسك مجرد هيكل خارجي تجريدي، بينما هو في «رامة والتنين» وما بعدها، محاولةٌ من محاولات التجسيد، محاولة لالتقاط زوايا متعددة لنفس الجسد؟

صحيح أن هناك اختلافاً من هذه الزاوية، لكني ربما كنت أعني شيئاً آخر، لا يتعلق فقط بظاهرة التجريد هنا والتجسيد في مُقابله هناك، ربما كنت أقصد استخلاص قيمة معينة في «الأرابيسك» العربي و«التكرار» المصري القديم ، قيمة فلسفية بمعنى ما أو حتى ميتافيزيقية بمعنى ما.

أقصد شيئاً قريباً جداً من معاودة كتابة الخبرة الواحدة نفسها، ليس هو بالضبط وإنما قريب منه. أقصد السعي نحو تحقيق أو الوصول إلى ما هو لا نهائي ولا محدود، ولا يمكن الامساك به أو اقتناصه، عن طريق التكرار بالضبط. أي المضي في دائرة، أو في مثمّن الاضلاع وهو أقرب الأشكال إلى الدائرة. لعلك لو رجعت إلى «الأرابيسك» العربي لوجدت أن هذين الشكلين هما أشيع الأشكال.

والدائرة كما نعرف لا بداية لها ولا نهاية. السعي إلى كسر هذه الدائرة، ومواصلة السير في هذا النزوع معاً، لا يمكن أن ينتهي، إذا اتخذ شكلا فنياً. ربما كان هذا ما قصدت إليه.

ولكنّ، بالطبع، ليست هذه الا مقارنة؛ لأن هناك - أولاً - فرقاً أساسياً بين التخطيط أو النمنمة والمعمار وبين فنّ القَصّ أو الرواية بما يحمل كلٌّ من الفنّين من الخصائص المتميزة.

النمنمة، و المعمار حتى بطبيعته وبخصائصه نفسها، يكاد يكون مقضيّاً عليهما بالتجريد والتحديد والقطّع بهذا النوع من الصرامة

المتزهِّدة. أما فنّ القَصّ فيمكن أن يلجأ إلى مثل هذه القِيم التجريدية ويحقق فيها إنجازات، ولكني - بطبيعة تكويني - أقف على الطرف الآخر من الطَيف، وإن كنت لا أتخلى عن هذه القـيـمـة الفلسـفـيـة أو الميتافيزيقية، بل أحرص عليها في الوقت نفسه، بشيءٍ من الوعي أو القصد ربما وبسطوةِ نوعٍ من الحواذ والأَسرْ.

كتـابتي مُستلهَمـةٌ إذن من الفنّ العـربي العـريق المـتجـدد، -فن الأرابيسك، أي من تلك الصياغات والخطوط التي تتكرر - أو هـي قابلة للتكرار - حتى حدود اللانهائيّ، فليس ثم هنا بداية ولا نهاية ومن ثم فإن الشكل هنا مفتوح، وكأنما هناك بحثٌ عن أبديةٍ ما؛ هذا تحدٍّ للزمنية، للقيود المفروضة، وللوضع الإنساني.

هذه كتابة تجد أصولها، كذلك، في «النموذج الجامع»، في «النمط الرئيسي» الذي تجده في «الخـرطوشـة» الفـرعـونيـة، فليس في «الخـرطوشـة» الفـرعونيـة تأطيـر محـدّد، كمـا يبدو لأول وهلة، بل على العكس، هناك نيّة مسبقة للذهاب في العمق، هناك كثافة - من ناحية - وهناك تجلٍ للقدسي - من ناحية أخرى. ولكن التقديس مع وجوده يعتوره دائمـاً نزولٌ إلى الأرضي، واليـومي. إن الســامي الجليل، عندي، يكاد يُشـفي في بعض الأحيـان على أن يكون موضع السـخـرية، وهو دائمـاً موضع التساؤل، ليس ذلك بالتناوب، أو بالتبادل، إي أن تحل سخريةٌ أو تهكمٌ محلَّ العلويّ القُدسي، أو أن تقتحم النسبيةُ دخيلةَ المطلق - ومن ثم تُغيِّر جوهره نفسه - بل يحدث ذلك في ذات الوقت وفي نَفَسٍ واحد.

◆ ◆ ◆

أظن أن الوسائل التقنية عندي من منبعين: كيفية تخلُّق التجربة القصصية، وموضوع هذه التجربة أي طبيعة مادتها العضوية.

وأظن من السهل عليك أن تسمي هذه الوسائل بأسمائها التقنية،

وليس مُهماً في ظنّي أن نسميها إلا بقدر ما يساعدنا ذلك في تقصي دورها، وأظن أن لها دوراً في عملية التوصيل والتواصل التي تتمثل في العمل الفنّي نفسه، الايحاء بما وراء الأداة التقنية من خبرةٍ إنفعالية أو رؤيا فكرية.

المونولوج الداخلي قد يرتبط بأن وعي الإنسان - بذاته وبالآخرين وبالكون من حوله - هو الحقيقة الأولى الجذرية الوحيدة التي لا شك فيها.

الصيغ الحوارية التي تدخل في صلب السرد تؤتي أثراً ضرورياً يحطم تلك الصرامة في صميمية التجربة ويُعدّل بالضرورة من خصيصتها الحميمة، إنها تشير إلى الآخر وتؤكده، والآخر حقيقة أخرى، بدائية وجذرية لا شك فيها، حقيقة لا تحتاج المعرفة بها إلى برهان خارجي، ولكنها أيضاً حقيقةٌ تجري على مستويين: المستوى العميق الجذري، المستوى الليلي، المستوى الجوّاني - إذا كانت هذه الكلمة تفصح عما أعنيه بهذا الايماء - والمستوى الاجتماعي اليوميِ، مستوى حياة السوق والجري وراء أكل العيش. أهذا تفسيري للصيغ الفُصحى من ناحية، وللصيغ العامية التي تأتي أحياناً، بمادتها الخام، وأحياناً مصوغةً في قالب عربي أرجو أن يكون مُبيناً من ناحية أُخرى، في الحوار الذي يقتحم صُلب الخبرة الانفعالية أو الفكرية في معظم ما كتبت؟

◆ ◆ ◆

هناك إلى جانب ذلك وسائل أخرى كثيرة قد يُعييني حصرها، وأكتفي بالإشارة إلى إحداها:

صور الطبيعة الخارجية عندي تتدرج اساساً تحت نوعين متمايزين، متضادين:

فهي إما من صميم خبرةٍ داخلية، ليست مجرد ديكور جميل أو «اكسسوار» يُساعد على تجسيم «الجو»، وهي هنا معاناة لا شأن لها بما

يحدث أو ما يقوم في خارج الذات.

وفي مقابل ذلك هناك الطبيعة التي تقف غامضة. منافية للذات، في سياقٍ آخر، في نطاقٍ أجنبي تماماً، وخارجي تماماً، بل لا تكاد تكون هناك علاقة نسبية، على الإطلاق، بينها وبين الذات، هناك انشقاق كامل وهوّة لا جسر عليها، تكاد تنتفي النسبية بينها وبين الذات من الأساس، كأن كلاً منهما يقع في سياقٍ لا صلة له بالثاني، ولو كانت صلة التنافي والتضاد والتخارُج.

وأترك لك أن تستشف مدى نجاحي أو إخفاقي في الإيحاء بهذين المستويين من تناولٍ للمشاهد الطبيعية، في قصصي، بوسائل الرصد من ناحية، والتداخُل من ناحية أخرى.

◆ ◆ ◆

الاسكندرية عندي ليست موقعاً جغرافياً جميلاً فقط، وليست ساحةً لالتقاء واصطدام الناس الذين يعملون ويكدحون ويحيون ويموتون على أرض الحياة اليومية، فقط وليست مستودَع ترسُّب ثقافات وحضارات تاريخية عريقة وراهنة، فقط، هي ذلك كله، وهي، كذلك، حالةٌ من حالاتِ الروح ومغامرةُ استيعاب حقيقةٍ داخليةٍ، ومواجهةٌ لغموض المطلَق الممتد على صفحة بحر ساجية وجياشة نحو أفقٍ بلا نهاية.

<u>الاندماج بين الذات والموضوع</u>، بين المطلق والنسبيّ، بين المجرّد والحسي، وتطبيقاته في الصياغة الفنية.

لقد كان العالم الداخلي منذ البداية يفرض نفسه على رؤيتي، ولكني لم أفقد لحظة واحدة هذا الحس العاري الأعصاب، المتوفّز، لكل لمسة، دع عنك الثقل الرازح، للعالم الخارجي أيضاً.

ومن هنا جاءت محاولتي دائما في الصياغة الفنيّة للمثور على تلك الكلمات، ذلك الترابط النغمي، ذلك التكامل البنيوي، التي تفي جميعاً

بالشرط «الداخلي ـ الخارجي»، بمعنى أن الصياغة الآتية من الخارج، الصياغة التقريرية، القالبية ـ الباردة تسقط على الفور من يدي، ركاماً وأنقاضاً، بينما تجذبني الكلمة، والصيغة، والنظرة، والرؤية التي تتوفر لها صيغة «التفاعل». لعلك تلاحظ من الناحية التقنية البحتة أن معظم قاموسي يقوم على هذه الصياغات، صياغات «التفاعل»، على مستوى الحَرفْ، على المستوى الصَرْفي البحت، ولكن ذلك لا يقع من الناحية اللغوية، فحسب، بل من ناحية المعاناة والمعايشة.

هناك عندي فيما أظن، سواء في اللغة أو في التركيبة الفنّية كلها، تلك التعددية التي تطمح إلى الأنصهار في كلّ متماسك، ليس أحادياً أي منولوجياً، بل متجاوزاً التكثر ومحتوياً إياه.

ودون أن أفقد لحظةً واحدة اتصالي بالمجسّم الواقعي المتحدد، وبالمظهر الخارجي للأشياء في كل تعقدها، ومع وصفها بدقةٍ متناهية، فإن الرؤية الروائية عندي في جوهرها جُوَّانية، وعضوية. إن ما يُبتعث هنا هو الحياة الداخلية الحميمة على مستوى الحس بل على مستوى الأحشاء، أو على مستوى الإدراك المتعَّقل، أو على مستوى النظر العابر العرضي الحُلمي، أو أخيراً على مستوى الكابوس الفيزيقي والميتافيزيقي في آن معاً.

ومع كل دقة التفاصيل الخارجية فإن كل شيء هنا يُدرك في نبضات متراوحة ومتلاحقة، حشد من الإحساسات والتأملات في حركةٍ دائمة. إن ثم واقعاً جوهرياً ـ أو عدة تجليات لهذا الواقع ـ يوضَع موضع تساؤل بلا نهاية، وبلا خاتمة. ومن خلال فنّ الكتابة آمل آن يتبدى وأن يتجلى مثلُ هذا الواقع، ملتبساً دائماً، باهراً وساطعاً بل يعشي الأبصار أحياناً، وبالغ النصوع في وقتٍ معا. هذا مسعاي.

إعطاء التجاوبات بين العناصر عن طريق مجموعة الاستعارات والتشبيهات التي لا يوجد فيها تقابل بين عنصري الاستعارة بقدر ما

يوجد فيها تمازج وتناغم بين عناصر الكثرة في وحدةٍ كُلية.

السماء والبحر - مثلاً - عندي، فيما أحس، ليست ظواهر طبيعية بقدر ما هي رموز كُلية ووقائع حسية في الوقت نفسه.

◆ ◆ ◆

تداخل الماضي والحاضر والمستقبل قد يعني عندي أن تيار الوعي لا يجري في السياق الزمنّي المتواضع عليه، بل إن له سياقاً زمنياً لا يعترف بانقضاء الزمن أو بأن هناك في الماضي زمناً لم يحدث بعد، بل لا يعرف هذا السياق أصلاً، وإنما الزمن عندي لحظة متجددة أبداً، هو حاضرٌ أبداً، ومن ثم فهو ليس حاضراً (لا بدّ للمضارعِ، في منطق الأمور أن يكون له فعلٌ ماض) بل هو خارج السياق المتسلسل، ومن هنا تأتي «اللازمنية» ويأتي انصهار الزمان والمكان في وحدةِ حياةٍ لا نعرف لها موقعاً الا التحقُق - سواء كانت واقعاً أو حلماً.

ومن هنا أيضاً تلك الصياغة التي يفقد الزمن التقليدي فيها تعاقُبَه وتسلسله الآليّ لكي يحتفظ بسِمَتين قد تبدوان نقيضين وإن كنت أحسبهما متكاملينْ:

أولاهما تلك الآنية المتجددة بكل خصائص اللحظة الهارية وقد أوقفت في انسياب مسارها، كما لو أن سيولتها قد تجمّدت وعرضيّتها قد خَلَدَت؛ محاولة اقتناص وتثبيت مالا يمكن أن يُقتَنص في تدفقه الدائم، محاولة إسباغ الثبات على ما هو في جوهره متحرك وعابر.

في الوقت نفسه يصبح الزمن خارج «الزمنية» كلها، بحيث يتداخل وينصهر الماضي والمستقبل والحاضر وتضيع الحدود بينها، وتنتقل الخبرة إلى مستوى لا يعود فيها لهذا التقييم (المصطلح عليه والمقيد في الحياة اليومية) معنى ما، كأنه لم يوجَد قط.

والطرائق التقنية لهذا، إذا تأملتُها فيما بعد، استطعتُ أن أردّها إلى

مناهجها المعروفة من منولوج داخلي وتمازج بين الشيء وأثره النفسي، وتحطيم لتراكيب اللغة التقليدية لكي تلتصق بتلك السيولة المتدفقة الباقية معاً.

إن مقولات الزمن لا تنطبق هنا، ببساطة. الماضي ماثل وباق دائماً ملموساً ومجسَّماً. والحاضر الراهن يحمل في طواياه المندثَر المنقضىَ حياً قائماً. إن الطفولة أو المراهقة، وحكاياتها، وأحاسيسها لا تُبتعث هنا باعتبارها ذكريات، على العكس تماماً، هذه إبداعات جديدة (وليست إعادة إبداع) تطمح إلى قهر سطوةِ الزمن، إلى تحطيم طغيانه، وإلى تجاوز الزمنية ذاتها. إن الطموح هنا هو نفي كل حنين إلى الماضي، وإلى تناول كل شيء بقدرٍ من الصحو والصفاء يظل دائماً في مستوى التوتر العفوي والمتعمَّد معاً.

ليس في كتابتي حنينٌ إلى الماضي، ولا نَصٌّ يروي ذكريات، إذ أن هناك ثنائية أو تعدّدية، بل أكثر، هناك استيعابٌ تامٌّ، وتوحّد كامل بين الطفل والمراهق والكهل، وبين أَنَا «الواقعي» وأَنَا المتوهَّم أو المنشود، بين أنا والآخر في داخل صيغة الأنا، إنهم هناك جميعاً في وقتٍ واحد، معاً، وبسحر اللغة المرهَف الخفي يوجدون كلهم ـ وغيرهم كثيرون أيضاً ـ في الآنِ نفسه وفي المكانِ نفسه. لا تتحدد الأشياء عبر نظرةِ الطفل أو الكهل، بل هي نظرة موحَّدة متكاملة ومتعالية على الزمن يوجد فيها الخَلْق الأدبي.

◆ ◆ ◆

كيف أنظر للزمن ... داخل الكتابة وخارجها؟

لي تساؤل هنا، أو تحفظ على مسألة «القصدية» التامة. بأي معنى تكون القصدية؟ لن أزعم، كما يزعم الكثيرون بأن العمل الفني يأتي وليدَ إلهام عفوي تلقائيٍ،متفجراً من شيطان الفن. وفي نفس الوقت لا

أستطيع أن أسلّم بأن كتابتي، على الأقل، تخلو من مثل هذا «الشيطان» الذي أتصور أحياناً أنه دوامات أو طاقات جياشة، متفاعلة ومتصادِمة، لا أقول في «اللاوعي» فهذا مالا أملك أن أقوله، ولكن على الأقل في تلك الطبقات المراوِغة التي تقع تحت طبقة الوعي الصاحي تماماً، والتي تخايلني بالوجود ثم تختفي حيث تكاد تنتمي إلى منطقةٍ حدودية، أو منطقة التخوم بين منطقة الإدراك، أو ما يُسمى القصد، ربما، وبين ما أسميه الحوافز الداخلية. ربما كان فِعْل الكتابة نفسه، من الأول إلى الآخر، نتيجةً حتميةً لجيشان هذه العوامل الداخلية.

بهذا المعنى، هناك قدر من القصدّية، وقدر من القسرية تأتي في الكتابة. وإذا رجعنا بسرعة إلى منطق وقانون تلك المنطقة، التي أشرت إليها الآن، منطقة «ما تحت الوعي»، منطقة الحُلم، سوف نكتشف بسرعة، أن هذا المنطق، أو هذا القانون، لا يعترف بالتسلسل الزمني كما يصطلح عليه في الحياة اليومية .. لا أريد أن أعود إلى مسلّمات تلك المنطقة - من خبرتنا المباشرة جميعاً نعرف أنه في الحلم لا يوجد زمن، وأن اللحظة أبد، وأن الماضي قد يكون هو المستقبل، وهكذا.

هل من خصائص «الحساسية الجديدة» التي أكتب في قلبها، انتفاءُ التسلسل الزمني وانتفاء الفَصْل - الذي أراه مصطنعاً على أي حال - بين اللحظة وبين التطاول الزمني؟

كلنا يعرف كيف تكون اللحظة الواحدة مما يعدِل، أو يتجاوز حياةً بأكملها، وكيف يمكن أن تمتد أزمان طويلة لكي تُساوي لحظة واحدة، بل لا تكاد تخطف بها اللحظة الواحدة.

◆ ◆ ◆

الأسلوب والصور عندي سريالية ومفرطة الواقعية معاً، وتندغم في تماسك، وفي توحُّد أكثر بكثير من تجاورها في تكامل متبادل. الحلم

واليقظة يتعايشان دون أدنى حاجز ممكن، والملموس المجسَّم والعَرضي الزائل يتسمان بالقيمة نفسها، ولهما الحق نفسه في الأولوية.

◆ ◆ ◆

الوصف في عملي يسبق السرد، ولكنّ خيوطَ حبكةٍ معقدةٍ متشابكة تلتئم تحت ستار وصفٍ يبدو كأنه غاية في ذاته. إن الوصف هنا حَدَثٌ في ذاته، وحدَه، واقعةٌ تامة. انسيابُ سحابةٍ في سماء مستعرة، على سبيل المثال، ليس مجرد رمز ولا مجرد علامة، بل يمكن أن يكون دراميّاً، بمجرد الوصف، بقوة اللغة، وبما في الكلمات من طاقة، من تراسلٍ صوتي أو تضادٍّ نغمي.

◆ ◆ ◆

ليس ما أكتب رواية ولا قصة قصيرة، وفق المواصفات التقليدية لهذين الجنسين الأدبيين، ولا هو بالشعر أو السيرة الذاتية وفق هذه المواصفات. فما هو؟

مغامرة، مغامرة روحية وأدبية، في الشكل والمضمون معاً، فلا انفصال بينهما بطبيعة الحال، وهي كتابة أريد أن أقترح لها ما أسميه الكتابة «عَبْر النوعية» تلك التي تشتمل على الأجناس الأدبية القديمة أو القائمة، تستوعبها وتتمثلها، ثم تتجاوزها وتتعداها. ليس ذلك نابعاً عن همّ التجديد من أجل التجديد، ببساطة، بل ذلك همُّ الاكتشاف، همُّ اتصالٍ حميم بجسدِ حقيقةٍ ما، موضوعةٍ دائما موضع السؤال.

انّ جسدَ الكتابة نفسه موضوعٌ للسؤال، ومن ثم فإن شكل الكتابة، نتيجةً لذلك، هو أيضاً موضوعٌ للسؤال. ذلك أن الجنس الأدبي المستقر الراسخ يعني حقيقةً راسخةً مستقرة.

ليس فيما أكتب قصة تعلُّم، أو لَقَانة، أو تدريب، أو تلقي الدروس

عَبْر مدرسة الحياة، إلا إذا كان التعلُّم والتلقن لا ينتهي أبدا، والتدرّب على الحياة لا يفتأ يبدأ من جديد بلا توقف. إنه على الأصح تساؤل بلا نهاية، سعى إلى حقيقة ما ـ وليس سعياً إلى «الحقيقة» ذاتها ـ لا يمكن دِراكُها ولا امتلاكُها ولا إغلاقُها، وبحثٌ عن معرفةٍ موضوعةٍ باستمرار موضع الشك، ومواجهةً لأسرار العالم التي لا حل لها أبداً.

أستشف، من خلال ما سبق، أن هناك أولاً نزعةً عندي نحو الشمولية، أو سعياً نحو حقيقةٍ كاملة، أو رؤية كاملة، بحيث لا يجور الجزئي على العام، وبحيث يرتبط النسبي بالمطلق وبحيث تصبح الطبيعة نفسها، بصخورها وسمائها وبحرها، مثلاً، رموزاً في دراما داخلية، ويصبح الحسُّ والهاجسُ والفكرةُ «شخوصاً» متموضعة في الخارج أيضاً، ونُصُبا لها حياتها الخارجة عن نطاق سور الحياة الداخلية. أي أن هناك سعياً نحو قهر التعددية، مع التسليم بها، نحو الواحدية المنوَّعة متكثرة الجوانب.

◆ ◆ ◆

فإذا كان هذا هو السعي العام، فإن القِيم الأساسية عندي، تبقى، باستمرار، هي قيم الإيمان المحرِق بحرية الإنسان والحس المعذَّب بالقهر الضاغط لها في وقتٍ معاً.

وهناك اللهفة اللاعجة نحو الصدق واستبشاع ما هو زائف وأجنبي وغريب عن جوهر الإنسان، مع التسليم، في الوقت نفسه، بذلك الشر المركوز في دخيلته ... تلك التفاحة المسمومة التي تحمل معها بذرة الفَناء.

كما أن هناك الحبّ الجسديّ التتريّ الذي يكاد يشرف من فرط الحسية ذاتها على مشارف صوفيّة، حبٌّ يتجاوز الجسديّ والآنيّ إلى المطلق والمجرد، مشتعلة سماؤه ببياض محترق.

وهناك النزعة نحو التواصل الحميم والحس (الداعي إلى التمرد)

والحس بالغربة المضروبة على كل منا ضربةً قاضية، بحيث لا يفتأ الشوق إلى تحطيمها محبوطاً ومتجدداً أيضاً.

وهناك أيضاً حسٌّ بالجمال، حتى الكامن منه وراء القُبح والتشويه، وحِسٌّ بظلُمٍ كوني ومجتمعي ونفسيٍ يقع على الإنسان ... لا يني يكدّ ويكافح لنفيه وإحلال قيمةَ العدالة محله.

هناك أيضاً حسٌّ بالوحدة الأساسية التي تربط بين الناس والتفّرد الأساسي الذي يفصل بينهم. والصراع الدائب بين الوحشة والنبذ، من ناحية، وبين القربى والتواصل إلى حد الاندماج من ناحية أخرى.

هذه، في ما أظن، البؤر الأساسية المشعة في عرضٍ نسيج العمل الذي أقوم به، والتي تفرض بدورها لغةً متسقة معها من الناحية الشكلية، ومحتوى يسعى دائماً إلى النهوض بها، وجهداً واعياً ولا واعياً معاً، لتحقيق نقطة الانصهار الكاملة بينها جميعاً.

◆ ◆ ◆

أريد من ذلك أن أقول إذن إن الحبوط وضع يمر به الإنسان - كل إنسان - بحكم وجوده الإنساني ذاته، وهل أقول بحكم وجوده الإجتماعي أيضاً؟

بحُكم ما يحمل من نزوعات محرِقة نحو الإشباع لا تتحقق بكاملها أبداً. بحُكم ما في داخله من حس بالقدرة اللانهائية نازعةً مندفعةً نحو موضوعاتٍ حسية وعضوية وثقافية. ماذا أقول؟ بالتعبير الدارج القالبّي أقول ماديةً وروحية معاً، ومن غير إشارة إلى أوضاع فلسفيّة معينة ولا عداد لها. بحكم القهر الضروري الذي تمثله محدودية القدرة الفعلية، وحواجز العالم العضوي والفيزيقي والاجتماعي والكوني، الحواجز التي هي عندي موضوعاتٌ للتجاوز في الوقت نفسه، وهو الحلم الإنساني الذي هو واقع لعله أقوى من الواقع، حلم التجاوز إلى ما هو أفضل، وأجمل، وأعدل.

الإنسـان ، منذ أول يوم في تخلّقـه، يتعلّم رغمـاً عنه هذاالدرس الأول المـرير: درس التكيّف مع الواقع، درس الكبت كمـا يسـميـه علم النفس التحليلي، أو الحبوط كما أسميه. ومع ذلك فإن هذه الخبرة الأسـاسية في الحياة الإنسانية ـ كلّ حياةٍ إنسانيـة ـ تقترن دائماً بإنكارٍ عميق فِطريّ لها في دخيلة الإنسان، كل إنسـان. كلّنا ينكر محدوديّته، وعجْزه، وموته، ونحن ـ جميعاً ـ في حلم ليلنا الإنسانيّ ـ نفعل المستحيل. وخالدون، وشهواتنا متحققة لا يقف أمامها شيء، وحبنا كامل لا حد له. ياله من حلم ...!

أما الفن فليس فراراً من واقعنا ـ كالحلم ربما ـ بل سيطرةٌ عليه، وتكيف معه. وحافز على التغلب عليه، لأنه ليس كالحلم نشاطاً فردياً معزولاً، بل تواصُلٌ ومشاركة بين وعيين، بل في منطقةٍ جمعية من الوعي الإنساني.

وهل أحتاج بعد ذلك أن أقول إن تناول أوضاع الحبوط ـ في حد ذاته ـ إنما ينطوي على تجاوز هذا الحبوط، والتغلّب عليه وتأكيد التحقق؟ أما الفرار من الحبوط بتصوير التفاؤل الساذج، و«النماذج القادرة الفعّالة»، فهو استسلام مَرَضي ـ يشبه الحيل التي يلجأ إليها مرضى العصاب النفسي ـ استسلامٌ عُصابي ينطوي على إنكار الحقيقة. وعقاب هذا الإنكار محتوم، نعرفه في فواجع المَرْضَى العُصابيين. وأظن أن التأكيد على «النماذج القادرة الفعالة الإيجابية»، تأكيداً أحادياً، يستدعي عقاباً محتوماً يتمثل في إهدار حقيقةٍ للإنسان، وامتهان لكيانه، عقاباً يؤدي في النهاية إلى قيام وسطوة السجون والمعتقلات والقبور الفردية والجماعية التي تغص بضحايا «النماذج القادرة الفعّالة»، ضحايا القهر الاجتماعي والسياسي، أولئك الذين يريدون أن يؤكدوا أن لكل أنسان حقاً جوهرياً في أن يقول لا، وأن يحلم كما يشاء، وأن يقول بحريةٍ مطلقة، للآخرين، إنه يحلم ويروي لهم حلمه الحميم الخاص، فيجدون فيه حلمهم الخاص أيضاً، وتتحقق لنا بذلك هذه المعرفة الخاصة، أو معرفةٌ خاصة، أو أسئلةٌ تهدف إلى معرفةٍ خاصة التي هي

عندي من رسالة الفن.

لست أعرف ما هي «الأيديولوجيا» التي تلهم هذا الكلام، وهذا في النهاية غير كبير الأهمية بالنسبة لي ذاتياً، المهم في ظني هو في النهاية النص الروائي، وما يحمله بحكم بنيته نفسها. هنا أيضاً يأتي مجال «المغالطة القَصْدية». ليس المهمّ ما يقوله أيٌّ منا نحن جنس الروائيين في خارج عمله، بل ما «يفعله». لماذا، أ ستخدم كلمة «الفعل» هنا؟ لأن «الفعل» هنا كما عرفه اليونانيون القدامى هو الخَلْقُ وهو الشعر معاً، لا أريد هنا أن يتأتى انطباعٌ ما أنني أخوض في ما لا غُنية فيه. لا أريد هنا أن يتأتى انطباعٌ ما أنني أخوض في غنائية ذاتية. أتمنى أن يكون في ما أقول نوعٌ من المشاركة في الهموم الثقافية التي يحمل مسؤوليتها الروائيون والقصصيون ونقّاد الرواية والقصة والمشتغلون بعامة العمل العامّ.

◆ ◆ ◆

الفن، في ظني، خبرةٌ من أعمق خبرات السعي إلى معرفة كلية، ومشاركةٌ حميمة، على مستوى «حقيقة» إنسانية شاملة، وتحققٌ فريد لطاقات الإنسان التي لا تكاد تُحَدّ في شتى الميادين. ولكن وسائله وأدواته ما زالت وستظل سراً، مهما حاولنا، ونجحنا، في اقتفاء وَقْعِ أقدامه السحرية. وفي ظني أن المعايير الخلقيّة الجمالية هي مقوّمات الهيكل الذي ينبني عليه العمل الفني، ويبقى لحساسية الفنان، ولتلك الخاصية العجيبة التي نسميّها أحياناً الإلهام، أنْ تُجسد الكائن الحيّ الباهر الذي يعتمد ذلك الهيكل.

لست أريد أن أحدد هذه المعايير الخلقية الجمالية تحديداً دقيقاً، الإحاطة الجامعة المانعة هنا شيء يفوق طاقتي، ولكنها على أي حال معايير تكاد تكون بيولوجية أيضاً: التناغم والتضافر، القصد والاستغناء

عن الحشو، تطابق العضو والوظيفة، تكامل الجزء والكل، اتساق الكل مع البيئة، انتفاء الزور والخبث والترّهل. ألا ترى معي اشتباك المعايير الخلقية الجمالية البيولوجية معاً في هذا التصوّر؟ ألا ترى معي أن هذه القيم هي الواسطة الضرورية لتحقيق غاياتٍ فردية واجتماعية متكاملة، تتدرج في بنية العلاقات الاشتراكية؟ لست أقصد أن تكون الممارسة الفنية، بهذا التصور، نوعاً من التدريب على الاشتراكية، كما كان المزعوم أنّ في دراسة الرياضيات أو القانون أو اللغة اليونانية، مثلاً، نوعاً من التدريب على تكوين مَلَكة التفكير العقلي المنطقي الواضح المحكم. ليس هذا هو الموضوع. بل لعل قصدي أنْ يكون العمل الفنّي هنا إسهاماً في إرساء وتشكيل القِيم التي تصوغ العلاقات الاشتراكية، والتي تظل هي العلاقات الوحيدة السليمة الصحيحة، والمأمولة والضرورية معاً، مهما كانت تطوّرات الوقائع الاجتماعية والسياسية.

◆ ◆ ◆

واضحٌ إذن أنني لست أهدف، بداءة، إلى وضع قصةٍ محكمة الصنع، فيها حبكة، ومفارقة، ومفاجأة، ولحظة تنوير، كما كان يقال، أو قصة مسليّة، أو مثيرة للتفكير، أو تدعو إلى موقف اجتماعي معيّن، أو «تصوّر» فقط واقعاًمعيناً وتشير فقط إلى تغيير اجتماعي معين، أو حتى قصة تتخذ لنفسها فقط موقفاً فلسفياً أو ميتافيزيقياً بذاته. لست أهدف إلى ذلك فقط، بل أطمح، وبالطموح أعيش، إلى أن يكون في قصتي شيء من ذلك كله. وشيء آخر يغير ذلك كله ويحوّله إلى مستوى آخر، أو إلى جوهرٍ آخر مغاير تماماً، قد يعتمد على هذه العناصر، أو يشتمل عليها، بشكلٍ ما، لكنه ينطلق منها إلى هدف آخر (قد يبلغه أو لا يبلغه، فلنسلّم بإمكانيّة التحقّق أو القصور، ليس هذا موضوعنا).

ولعل هذا الهدف الآخر هو أن يشاركني القارئ مشاركةً حميمة،

تتجاوز «الأنا» إلى تواصل جمعيٍّ ما، على مستوى التجربة أو الخبرة الفنية - مشاركةً في معرفةٍ من نوع خاص، معرفةٍ للنفس وللعالم معاً، منصهرة في وحدةٍ تجمع بين النسق والتناقض معاً، وتلتئم فيها الشتات، أو على الأقل سعى لا يهن إلى هذه المعرفة. أهدف أن نذهب معاً - أنا وقارئي - نمضي على هذا الطريق الذي نتلمّس فيه حقيقةً مشتركة بيننا، قديمةً وجديدة معاً: قديمة لأنها جانب من حقيقتنا الإنسانية، وجديدة لأننا نراها لأول مرة.

هناك عندي إذن افتراض - أو إيمان - لا أستطيع أبداً أن أنكره: أنّ هناك حقيقةً أنسانية، ليست مجّردة، ليست معمَّمَة، تشتمل بالضرورة على الوضع الطبقي الذي هو مقوِّم من مقوِّماتها ولكنها تتجاوزه.

هل هذه هي النزعة الإنسانية أي الهيومانيّة، التقليدية؟ هل هذه هي «حقيقة» البرجوازية الصغيرة كما يتجه التصنيف الشائع؟ هل هذه «حقيقة» يمليها تصورٌ مثالي بالمعنى الفلسفي؟

لا أعتقد ... أظنها حقيقةً للإنسانية المتجددة والمتفاعلة في مسيرتها التاريخية من طبقة إلى طبقة، ومن تضادٍ أو تناقض إلى تآلفٍ أو تحالف وما بين هذه الآليات المعقدة كلها من تراوح وتمازج وتفاعل.

مرةً أخرى لا أدري ... لو وضعت نفسي داخل هذه الإشكالية لما أمكن الخروج منها أبداً.

ومرةً أخرى لا أقصد بالـ «أنا» هنا ذاتاً منفردة رومانسية ... ربما كان الحلّ الدقيق الذي أعرفه هو العمل الفنّي نفسه، من داخله.

◆ ◆ ◆

أسأل نفسي، بلا انقطاع، ما دور الفن إذن في هذا العصر؟ في هذه الأزمة الكونية التي يُضرب فيها الإنسان؟ في هذا العصر الذي تحتشد فيه الملايين من البشر وتؤكد ذاتها في موجاتٍ كاسحة، وتُقهر

فيه، في الوقت نفسه، إرادةُ الملايين من الأفراد، ويصبحون بالفعل فتاتاً مسحوقاً - صحيح أن ذلك كله يجري على مستويات تكنولوجية، وسياسية، واجتماعية، وعسكرية تتزلزل فيها الأرض كل يوم زلزلاتٍ لا تحسب حساباً - بأي حال - لقصةٍ قصيرة، أو طويلة، مهما كانت مكتوبةً بلغة قُروية، مهما كانت قوتها وجمالها؟ (والعربية اليوم لغة قروية، إن صحّ التعبير، في ساحة هذه القرية العالمية الواحدة).

لست أقول إنني نفضت يدي أمام هذا التناقض، أقول فقط إنه تناقضٌ كان يُحبط إرادتي أحياناً، خلال سنوات طويلة، عن إنجاز العمل الفني، فلا أكتب إلا وأنا مدفوع دفعاً، ومغمِضٌ عينيّ عما أهدف إليه أو لا أهدف إليه. ما قيمة ما أهدف إليه وما لا أهدف إليه؟ ذلك كله يُسفر عن وجهه المروِّع، ما دمت أعرف أنني لا أكتب شيئاً لأسليّ أو أعلّم، أو أدعو، أو أصوِّر وأحلم حلماً. بل ما دمت لا أستطيع، حتى لو أردت، أن أفعل ذلك.

كأنني كنت أريد للفن أن يفعل شيئاً مُغايراً عن ذلك كله بكثير، أن يقوم بدور النبوة أو الفلسفة لا بمعناهما القديم الشامل المستضئ ولكن بمعنى معاصر، لُحمته وسَداه القَلق، والمضَض، والسؤال اللاعج الذي ربما لَم تكن له إجابة قط. وكأنني، في آخر القرن العشرين، في هذه الرقعة الخلفية من عالمٍ مَشارِف القرن الحادي والعشرين، أقول لنفسي أممكن هذا؟ وأكتب بين الحين والحين كأنني أجبت على السؤال بالإيجاب، دون أن أدري في أعماق نفسي هل الردّ فعلاً بالإيجاب أو بالنفي.

ما يزال يراودني التساؤل المقلق والخطير وغير المبرَّر عقلياً بأنه ربما لم يكن للفن دورٌ فعّال في الحياة الإنسانية، وبالقطع تثور على الفور كل الحجج المنطقية التي تدحض هذا السؤال والتي أعرفها حق المعرفة؛ ربما كان في ازدياد حدة هذا التساؤل، في فترة من الفترات، ما أدّى عندي إلى نوعٍ من الزَمّت والكف عن الكتابة، أضف إليه أن تعقّد

الحياة المجتمعية والظروف السياسية جميعاً وشدة وطأتها قد أسهمت أيضاً في هذا الكف، ودعّك من نوع من الحيرة بين قرار بالاختيار بين العمل المباشر، والكتابة التي هي بمَعنىً من المعاني عملٌ غير مباشر، وفي مستوى آخر يمكن أن تعدّ عملاً مباشراً ... أهي حيرة انتهت إلى اختيار الكتابة في نهاية الأمر؟ لمْ تزل الأسباب التي منعتني عن الكتابة قائمة، لكني قد اخترت، وهو نوع من الاختيار غير المبرر عقلياً، هو قفزةٌ في الظلام، حقيقةً. وكلّ ما أكتبه يبدو لي بلا قيمة حقيقية.

هناك فارق شاسع بين ما أكتبه وبين ما أريد أن أقوله. من الأشياء التي أريد أن أقولها، وتغلبني على أمري، ذلك التجسيد عندي لنزعةٍ غير مبرَّرة نحو المطلق، ما أريده هو «المطلق» في العدل، المطلق في الحب، المطلق في الكمال، المطلق في الحرية، أي أن ما أريده هو المستحيل، ودون المستحيل، يوجد الممكن. الممكن بطبيعته هو الجزئي والقاصر، وبالتالي المحبَط المرير، وبالتالي الضروري والمحتوم، في كل عمل أقوم به، سواء في حياتي أو في الفن، يخيل إلي أنني أثب نحو المطلق فتُدقّ عنقي في قبضة الممكن، في كل مرة. ولكن هناك نوعاً فيما يمكن أن نسميه «القهر» أو «الحواذ» يدفعني إلى هذه الوثبة المتكررة، مدركاً بيأسٍ مسبق، وبأملٍ غير منطقي معاً، أن صدمة السقوط سوف تأتي. ربما كان هذا الوضع ما يفسر جانباً من الامتناع عن الكتابة والنشر، ثم الإقبال عليهما، في نوع من الحُمَيّا، أو السَوْرة غير المبررة، في دورة متكررة أرجو أن تنقطع، وأعرف أنها لن تنقطع.

◆ ◆ ◆

لماذا أكتب إذاً؟ أكتب لأنني لا أعرف لماذا أكتب ...! مدفوعاً إلى الكتابة بقوة قاهرة. أعرف أنني لا أملك الا الكتابة سلاحاً للتغيير ... تغيير الذات وتغيير الآخر ... إلى أفضل ربما ... أو أجمل ... أو ادفأ في

بَردَ الوحشة والوحدة ... أو أرَوّح في حرّ العُنف والاختناق ... لأنني أتمنى أن اقتحم مقدار خطوة في ساحة حقيقةٍ لا حدود لها ولا وصول اليها، لانني اتمنى أن ترتفع معرفتي ومعرفتكم بالذات وبالعالم، ولو كان ذلك مقدار قامة ... لأنني لا أطيق أن أتحمل، في صمت، جمال العالم وأهواله ... فلا بدّ أن أقول ... لأنني أريد أيضاً أن تظل العدالة حلماً حيّاً لا يموت وصرخةً لا تطمسها قبضة القهر ... لأنني أتمنى أن يكون في كلمةٍ من تلك التي أكتب - أو في مجمَل ما أكتب - شئٌ يدفع ولو قارئاً واحداً أن يرفع رأسه في كبرياء وأن يحس معي أن العالم ... في النهاية ... ليس أرض الخراب واللامعنى . لأن الكتابة حديث حميم أتكلم به إلى أناس أعرفهم ولا أعرفهم ولن يتاح لي قط أن أتكلم إليهم، وأنا أريدهم - هؤلاء المجهولون الذين أعرفهم كما لا أعرف أقرب الأقرباء - أن يسمعوني وأن نسمع معاً عن ذات أنفسنا معاً.

أكتب لأنني أتمنى أن أرى هذه الأرض العريقة التي أعيش فيها وقد انجابت عنها تماماً غاشية الظلم والظلام ... هل هذا ممكن؟ الكتابة هي الإجابة الوحيدة التي أعرفها، حتى ولو لم تكن إجابة.

أمدفوعاً بقوة الحب؟ يا للكلمة التي شبعت إبتذالاً وما زالت نضارتها لا تذوي!

أمدفوعاً بأن الشرّ عمود صلب مركوز في أرض الناس جميعاً فيجب أن تنطفئ من تحته مواقد البخور ومحارق العبادة الوثنية؟ وحتى لو ظل إلى الأبد قائماً ... فليبق إذن في أرض مُقفرة لا ترتوي على الأقل بدموع التماسيح ... فليبق! إذا كان ذلك لا مفرّ منه - ولكن بلا رضىً عنه ولا تسليم به ولا انصياع له.

أكتب لأن العالم لغز. والمرأة لغز. والإنسان أخى لغز. والكون - كلّه - لغز أحمله في حبّة قلبي وهو نواة صلبة في جسد العقل القلِق الذي لا يصل إلى حلّ ... وأنا بالكتابة مدفوع إلى مناوءة هذه النواة أهاجمها من

كل جانب ... بلا أمل في أن أكسرها ... ولا يأس من أن أحمل عليها مرةً بعد المرة حتى وإن قَصُرت يدي وكل سلاحي ... وسلاحي هو عنف، الحب ورقته ... أتمنى أن أكتب هذا ... ولهذا أكتب... !

◆ ◆ ◆

لمن أكتب؟

هل أتمثل قارئاً ما لما أكتب؟ وخارج لحظات الكتابة، هل لي تصوُّرٌ عن أولئك الذين أكتب لهم، وعن كيفية التفاعل الذي يحدث بين كتاباتي وبين الذين يتلقونها؟

سوف أجيب مرةً أخرى وكأنها للمرة الأولى: بمعنى أنه حقيقة، تكاد تكون تجربة الكتابة، أثناء الكتابة، تقترب من خبرةٍ، هي أقرب ما تكون إلى الخبرة الصوفيّة، أو حتى خبرة العشق الصراح. إن «الخارج» و«العالم» كله يوجد كأنما لأول مرة بمعنىً من المعاني لكي يتجلى كله، ويتخلق كله، في مستوىً آخر تماماً.

في هذا السياق، إذن، لا يكون ثمة وجود للآخَر، على مستوى الخبرة الفنية في لحظة تخلّقها. ولكن القارئ أو «الآخَر»، بالتأكيد، ماثلٌ وقائم في مرحلة ما قبل الكتابة ومرحلة ما بعد الكتابة، بالتأكيد. ولعله موجود، أثناء الكتابة، في طبقةٍ خفيةٍ عني من طبقات اللاوعي.

هل لي تصوُّرٌ عن قارئي؟

لا أملك الا أن يكون لي تخمين أو حدس. أتمنى كما يتمنى كل كاتب، أن يقرأني الناس جميعاً.

هل أقول يكفيني قارئ، واحد، عارف ومدرك وحساس؟ بالطبع اذا أخذنا هذه المشكلة من الناحية الاجتماعية البحتة، سوف أتصور نوعين من القُراء: القارئ الذي يحبّ أن يقرأ الفلسفة أو الشعر، هو ما أتصور قارئي المحتمل، الأساسي، أي القارئ الذي هو، في نفس الوقت، مُبدع،

وهو ما أريده وأتصوره، بالتحديد، بمعنى أنني أريد من قارئي، بالفعل أن يشاركني تماماً في عملية الإبداع، وبهذا لا أبَسِط له كل شيء، ليس بقصدية، ولكنّ بطبيعة الحساسية والخبرة نفسها، أريده أن يغامر معي في ما يمكن أن نسميّه البحث عن حقيقة أورؤية، وأن يضع من طاقاته، هو، ما يخلق معي خبرةً مفترضة، هذا هو النوع النموذجي.

لكني أتصور مع ذلك أن لي قارئاً ما، يسمى عادةً، بشيء من التعالي الذي لا أحبه، القارئ العادي، أو القارئ من أوساط الناس، أتصور مع ذلك أن كتابتي سوف تصل إليه على مستوىً ما، ليس بمعنى التقليل من هذا المستوى، بل بمعنى - ربما - الأمل في تواصل ما، يقع وراء التواصل الذي يمكن أن يعبِّر عنه قارئٌ متحذلق بالكلماتٍ. تواصلٌ يقع عبر اللغة إلى شئ قد لا يطلب حتى من هذا القارئ أن يصوغه في لغة، بل يصوغه في استجابة، هذا يكفيني وزيادة.

◆ ◆ ◆

لعله من سوء حظي - أو من حُسنه - أنني أهوى «النقد» الأدبي أو التشكيلي باعتباره - ربما - من نزوات المبدع وعلى أساس أنه أيضاً عملية إبداعية.

كيف أنظر لأعمالي الإبداعية؟ متى وكيف تتم عملية التبادل بين «المبدع» و«الناقد» عندي؟

كيف أنظر إليها؟ ... ها أنذا أنظر ... سوف أفترض أن الناقد فيَّ، كما ينبغي وكما هو كائن، مبدع كامن، ومقوِّمٌ أساسي من المبدع أو الكاتب، بمعنى أنني أتصور أن كل كاتب هو مبدع في الوقت نفسه، وفي لحظة الكتابة نفسها.

ولكن المشكلة في التدخل النقدي الذاتي الذي يمكن أن نسميه، خارجياً خارج لحظات الكتابة. ماذا يحدث لي في عملية الكتابة نفسها؟

أُعنى بخبرةٍ ما، تتأتّى غالباً عن صورة أو عن كلمة، أو عن فكرة، أو عن حَدَث، أو حتى عن رائحة هبَّت، أو لمسة حدثت ... تتخلّق الكتابة حول هذه النُوَيّة الصغيرة كما لو أنها تستقطب وتجتذب حشداً من المتساوقات معها، تتخلّق في تلك المنطقة خبرةٌ قصصية، سوف تظل كامنة، وملازمة، ولن أفعل شيئاً في تلك الفترة الطويلة التي رعيتُ فيها هذه الجزئية، وغيرها من الجزئيات المتعايشة معها في نفس الوقت. لن أفعل إلا ربما أن أخطّ كلمة أوبضع كلمات، وأحياناً عنواناً، أو كلمة مفتاحاً، ويبقى الأمر هكذا حتى يحدث، لسبب أو لآخر غير مفهوم أو غير متوقع وغير منتظر، أن أجد نفسي داخلاً في سياق الكتابة نفسها. وعندئذ سوف أضع تخطيطاً سريعاً جداً لا يتجاوز بضع سطور، لنسق أو هيكل هذه الخبرة.

في لحظة الكتابة نفسها، التي قد تأتي بعد كل ذلك أو لا تأتي، وإذا أتت فستأتي تحت ضغطٍ ما، ملحّ جدا، ودافعٍ جدا ... أكاد أقول إنني أفقد كل سيطرة على ما أفعل.

وتتم عملية الكتابة كلها. وعادة تتم بحدةٍ شديدة وتحت توهجٍ متّقد، وإلاّ أتوقف.

أكاد أقول إنني أكتب وأنا لست واعياً تماماً بما أكتب. تتدفق وتتخلّق الأشياء كأنما من تلقائها ... في واقع الأمر ليس من تلقائها ... في واقع الأمر كان الاحتشاد الطويل قد أَعمل عمله، وخاصة ذلك الجانب الذي نُسميه «الناقد». أما في أثناء الكتابة نفسها، فليس هناك علاقة بالناقد.

ربما كان هذا التوصيف للعملية مما يفيد في تحديد المشكلة. أعني أن «الناقد» المتبصر بالمصطلح وبالتاريخ الأدبي، وبالنظرية، ليس موجوداً، ليس مقتحماً عالم الكاتب أو المبدع.

بعد انتهاء الكتابة يمر المبدع بمحنةٍ شديدة، لأن الناقد فيه يستيقظ، ويدرك ـ خيراً من أي ناقد آخر ـ مدى النقص، مدى القصور،

وكيف كانت الخبرة، في تمثُّلها الأولي غير المتحدد، أكبر، وأجمل، وأعمق، وأعظم بكثير مما حدث، وهكذا ... وهكذا.

لكن المبدع لا يملك أن يفعل شيئاً ... وقد استسلم لنفسه أثناء الكتابة. نادراً ما أغيّر تغييراً أساسياً، ربما كان التغيير في ضبط درجة النغمة هنا أو هناك، لا أكثر.

◆ ◆ ◆

فهل يُسمح لي أن أتحدث هنا عن شيء قد أصفه بأنه عقيدتي الأدبية، نشأةً وتصوراً، فلعلها هنا سانحة للبَوْح، وللنظر أيضاً فيما قد تحفزه من أسئلة أو قضايا لا تخلو من إثارة للاهتمام.

◆ ◆ ◆

ما هي الجذور الفكرية التي لعلّها تقع في أرض العمل الأدبي - والروائي - عندي؟

ما أصعب الاجابة على مثل هذا السؤال.

ذلك يقتضيني تتبع مسار رحلة طويلة أظن أنني قد استبقيتُ شيئاً من كل مرحلة فيها، شيئاً يمكن أن نطلق عليه وصف «الجذور الفكرية» وهي رحلة - ولعلّها ملحمة - متقلبة الأدوار، صاخبة، كلها مغامرات وأدغال وأحراش وآفاق موحشة، وكلها مهاوٍ، وطرق مسدودة، وجزر منفصلة تسكنها «سيرينات» وحوريات كانت أغانيهن فاتنة لا غلاب لها، واحدة بعد الأخرى، ومعا في وقت واحد. وأرجو أن تُغْتَفَر لي هذه الغنائية التي لعلها مسرفة في حديثي، فلست أزعم بحال من الأحوال صلةً قربى بيوليسيوس ما أو سندبادٍ ما، كل ما أريد أن أنقل لكم صورة من حيرة دائمة ونشدان دائم، ولا أقول أنني رسوت على برّ أمان.

أما في بداية الرحلة، في فجر الطفولة المعتم الملبَّد المتوتر

بشحنات مكتومة فقد كانت هناك المسيحية، والمسيحية الأرثوذكسية القبطية على وجه التخصيص، وأظن أن الفكر الأرثوذوكسي القبطي ـ وأعني «الفكر» بالتحديد ـ قد ترك جذوراً ناتئة مترَعة بعصير كثيف، وضارية بعمق في التربة، وصخرية لا تُقتَلع في أرض حياتي العقلية. وأظن منها على سبيل المثال فكرة توحُّد الانساني والالهي، أي تقمُّص الله في الانسان، أو بعبارة أخرى تجسد المطلق في النسبي تجسداً أبدياً وآنياً لا ينفي عن أيهما خصوصيّته وكماله، ولعلّ في ذلك تفسيرا أو إيماء الى معنى أو دلالة استعصت عليّ كما صعبت على الكثيرين، لذلك «التنيّن» الذي ما يفتأ يَرُود عملي الروائي حتى الآن.

على أن وراء هذا الفكر الميتافيزيقي جذوراً خُلقية عاتية تركتها الأرثوذكسية عندي: والأخلاقيةُ الضرورية عندي شئٌ لا فكاك منه، وهي غير مرتبطة سلبا وايجاباً بثوابٍ أو عقاب في هذا العالم أو في غيره بل هي قائمة بضرورتها نفسها.

وما استطاعت فكرة من أفكار العبث أو اللامعقول أن تهز جذور الأخلاقية الضرورية في تفكيري ـ أما المعادلة التي تجمع بينهما فهي معضلة لا أجد حلاً لها في البحث الفلسفي بقدر ما أجده أو أتلمسه في حدس يستعصي على التعقيل والمَنْطَقَة، حدس بأمرٍ ضروري لا يستند مع ذلكَ الى قوة خارجية أو قوة متعدّية متسامية، بل مكتفٍ بذاته، أو نابع ـ ربما ـ من الانسان نفسه لا من خارجه.

أعقب ذلك فترة اختلطت فيها هذه الجذور الفكرية ـ ما دمت قد آثرتُ هذا التعبير ـ بهجوم أفكار الليبراليين الفرنسيين والاشتراكيين الفابيين الانجليز ـ فولتير وروّسو وقد قرأتهما مترجمين للانجليزية في فترة مبكرة جدا ـ وبرنارد شو وويلز ـ الى جانب ما ترّسب في فكري من خلال قراءات شديدة النهم بل الجشع في الأدب الروسي وفي أعمال الكتاب والشعراء الانجليز: تولستوي ودويستفسكي وجو جول وتورجنيف

وجوركي، وسويفت، وهاردي، وجورج اليوت، وشيلي وكيتس وبيرون، ثم قراءات في طاغور وعن غاندي وقد كانا شديدي الرواج في آخر الثلاثينات والأربعينات المبكرة، وأخيراً من خلال ترجمات وكتابات سلامة موسى وكتّاب المجلة الجديدة، ومن خلال طوباويات جبران خليل جبران الرومانتيكية وأشواقه الصارخة لعدالةٍ وحرية ومساواة تكاد تكون كلها مستحيلة.

تركت هذه الفترة عندي أثراً حاسماً لا شك فيه، فقد أصبحت اشتراكياً، في الأربعينات المبكرة، لكنني ظللت مستهاماً بالحرية للفرد، ظللتُ عميق الايمان بقيمة الانسان الفرد - كل انسان فرد - كما تؤكدها المسيحية، والى جانب ايماني بالعقل والعلم، ايمان زلزل بل طوّح بالتسليم الغيبي بأساطير الفولكلور الديني للشعوب والقبائل البدائية، وان كان قد أعطاها قيمتها العلمية والفنية، في أبعادها الحقيقية، تولدت عندي محاورٌ فكريةٌ - إن صح التعبير مرة أخرى - ما زالت هي محاور تفكيري حتى اليوم: الحرية بالمعنى الأعمق، والعدالة بالمعنى المطلق، قيمة الانسان الفرد - كل إنسان فرد - التي لا يمكن أن تُهدَر، وحقه - حق كل انسان فرد - في الوفاء بإمكانياته الداخلية والاجتماعية التي لا تكاد تحدها حدود، الايمان بالعقل، وقبول قيم انسانية تتجاوز العقل وان كانت لا تتجاوز الانسان ولا تنبع من خارج الانسان.

عندما اكتشفت فرويد في علم التحليل النفسي، ويونج الى حدٍ ما، وعندما اكتشفت د . هـ . لورنس في الأدب - بعد زلزال الأدب الروسي والفكر الاشتراكي الغابي - وصلتْ هذه الفترة الى ذروتها، في الوقت الذي كنا ندخل فيه مرحلة اضطرام الكفاح الوطني والاجتماعي العنيف عامي ١٩٤٥ ، ١٩٤٦ - وفي تلك المرحلة بهرتني الماركسية - واخترت لنفسي طرازاً خاصاً منها هو التروتسكية بالتحديد - بما تحمل من يقين كامل، وايجابية كاملة، وحلول كاملة لكل مشكلة أو على الأقل ما تشيرُ

اليه كمنهاج كامل لحل كل مشكلة ـ وبما تحمل من تجسيد فعّال لكل الأشواق الفكرية التي كانت تحضّني وتُصّبيني: أشواق العدالة والحرية والاخاء الانساني الفسيح. وقد طوّعت لنفسي فهما خاصا للماركسية يُبقي على هذه المسلمات الأساسية، لذلك كنت من أشد أعداء الستالينية في وقتٍ كان ذلك يعتبر نوعاً من الهوس والجنون، ولكنني ظللِت طول الوقت ـ حتى وأنا في غمار نشاطٍ سياسي مستغرق ـ أحتفظ في دخيلتي بشكوك اساسية ترفض الصلب الفلسفي للماركسية، وما زلت احتفظ بهذا الرفض ـ مع تسليمي بصحة الكثير من تفسيراتها الاجتماعية وبالأبعاد التي أظنها محدودة، ومحدَّدة، مع انني دفعت ثمن تلك «العقيدة» التي ظللت أضعها موضع السؤال، غالباً، طوال سنتين في معتقلات أبو قير وهاكستب والطُور على أيام فاروق.

فهذه اذن من الجذور الفكرية التي يمكن القول أنها تقع في أرضية انتاجي الأدبي.

ومع ذلك كله فقد كنت ـ وما زلت أحب أن ـ أديم النظر في الفلسفة وتاريخها، ولعل جوانب من تفكيري لا تسلم من أثر الافلاطونية ـ وربما الافلاطونية الاسكندرانية على وجه أدق ـ فقد اقتحمتْ عليّ فكري في فترة باكرة كان عودي الفكري فيها غضاً، وهناك وشائج وثيقة بينها وبين الأرثوذكسية القبطية التي غمرت نفسي ـ فكراً ووجداناً ـ منذ الطفولة.

تبقى بعد ذلك ما شاركتْ به الوجودية، والسريالية، في صياغة جوانب معينة من تفكيري.

ولكن الأرض التي رسخت فيها هذه الجذور الفكرية أرض تمتد أساساً في قلب مصري، وهذا القلب بدوره ينبض مغروساً مزروعاً بلا اجتثاث في أرضٍ مصريَة، هي عربية في الوقت نفسه، وجذورها تعود الى الحقب الفرعونية الضارية في عمق الدهور، كما تعود الى الهيلنستية الاسكندرانية ، والعروبة الاسلامية.

والأرض المصرية من ناحيتها ثَرّة شديدة الخصوبة عميقة الغور، أرض عريقة أجد فيها عراقة الجنس البشري كله، بل عراقة الحياة ذاتها، إن الفكر المصري، كله يغذوها، وليس هذا الفكر مصوغاً في قوالب النُظُم الفلسفية الفكرية بقدر ما يجيش، دون صياغة محددة، في حياة أهل بلدي التي سَقَتْ حياتي ورفدتها منذ أول لحظة وستظل ترويها وتغذوها حتى آخر لحظة، في كل حدوتة سمعتها من «ستي» الفلاحة العجوز، وفي كل قَوْلَةٍ قاطعة من أبي وأقربائي الصعايدة، في كل كلمة وفي كل فعل من الجيران والقسس والشيوخ والعوالم والفرّانين والفلاحين وأهل التجارة والشطارة من الأهل وأصدقاء الطفولة والصبا، كل ذلك يكوّن في ظني - تربة الأرض الفكرية التي تمتاح منها الجذور ماءها وعصارة حياتها. ولعل الجذور متشابكة متداخلة، ولعل فيها ما يستخفي عني، لكني اظن أن حصادها على أي حال، ليس نمطياً وليس مسبق الصفة، وقد يكون مفاجئاً لي أيضاً، ورغم أنني أتعرف عليه، حال تخلقه، على الفور، فإن ذلك لا يقلل مفاجأته لي، وفرحته عندي.

وفي ظني أيضاً أن هذه "الجذور الفكرية" كما أحب أن أسميها ما تزال تنمو، وتستتبت لها جذوعاً وفروعاً ومازالت مغامرتي في هذه الأرض بلا نهاية.

ما شاقني أساساً في الوجودية عند بداية تعرفي بها في عام ١٩٥٠ هو جانبان منها:

الجانب الأول رفضها للنظم الفلسفية الجاهزة المحكمة الصنع التي كانت سائدة حتى نشوب ما يعرف بالفينومولوجية «الظاهراتية»، والتي أسهمت الظاهراتية في تحطيمها، بتأكيدها على الخصائص الفردية والحية والآنية المميزة لكل ظاهرة على حدة، وبالتالي إقتراب الوجودية كمنهج فلسفي وأدبي- وليست كمذهب ونسق فلسفي- من حرارة التجربة وخصوصيتها وتفردها، وفي نفس الوقت وضعها في

إطارها من الظاهرة الإجتماعية وعلاقة الإنسان بالكون، مما يؤدي بنا إلى الجانب الآخر في الوجودية، وهو إستبصارها العميق والحاد بأن الكون ليس منسوجاً على قد الإنسان، بل هو واقع، إن لم يكن معادياً، محايد ولا مبال بالإنسان.

ولكن في الإنسان نزعتين أساسيتين أكدتهما الوجودية: نزعة محرقة نحو ضرورة إيجاد النسق والنظام والصفاء والتوحد وفرضها جميعاً على هذا الواقع اللامبالي المحايد والمعادي، والنزعة الأخرى هي نزعة الإنطلاق والحرية والإختيار في صياغة القدر الفردي وفي الإسهام في تشكيل المصيرالإجتماعي في نفس الوقت.

هذان الجانبان، كانا مصدري الجاذبية للوجودية عندي، ومازلت إلى الآن أحس بالصدق الأساسي فيهما، بغض النظر عن إقتناعي أو رفضي للصياغات الفلسفية لهما في الوجودية.

وأظن أن القيمة الباقية للوجودية ليست في الصياغات الفلسفية الكثيرة والمتنوعة لها-إلا من ناحية تاريخ الفلسفة وتطورها- ولكن قيمة الوجودية في إنجازاتها الأدبية في أعمال كامي وسارتر وجابرييل مارسيل أساساً.

ومن الواضح أن الصدمة الفكرية والإجتماعية التي أحدثتها الوجودية في أوروبا وفي العالم قد تجاوزتها الأحداث والتطورات الآن إلى إرتيادات جديدة في الميدان الفكري والأدبي على السواء، وإن كانت الوجودية قد تركت ـ كما تركت السيريالية من قبله ـ آثاراً كأنها سمات دمغ لا تمّحى في حساسية الانسان المعاصر.

ولست أستطيع أن أحدد- على نحو قاطع- ماذا أخذت من الوجودية فيما كتبت من سرد روائي. فلست أدري ماذا أخذت وماذا تركت بل لست أدري على وجه القطع ما إذا كنت قد "أخذت" شيئاً، إن بؤرات فكرية متعددة، أو نقطاً متوهجة حادة من الهموم الفكرية، إن صح

هذا التعبير، تتجمع إشعاعاتها، فيما أظن، في حياتي العقلية الوجدانية معاً. وإذا كانت عندي مثل مراكز أو "عقد" التجمعات الفكرية والوجدانية هذه، من قبيل القلق والإختيار والتوق إلى المطلق مع الحفاوة بالخصوصية والجوانب الحميمة المتفردة في حياة الإنسان-كل إنسان- ورفض النظم الجاهزة المحكمة المستبقة، والإيمان العميق الكاوي بالحرية، حرية الإنسان في المجتمع وفي الكون، "والقبول" المحتوم-مع ذلك وفي نفس الوقت-بنوع من القدرية واللامبالاة الجذرية في الكون، وفي العلاقات الإجتماعية إلى حد ما- محدد ومعين وقابل للتغلب عليه (وقد قلت "القبول" بذلك ولم أقل «التسليم» به ولا التسليم له، من باب أولى)، ومن قبيل النبذ، أو هجران الإنسان في كون موحش، وحشة كاملة، وإلتزامه بعبء هذا النبذ، وهذه الوحشة، وحده، دون هداية مستبقة، مما ينتهي به إلى الإختيار، الإختيار الحر كامل الحرية في داخل هذا الإطار الكوني والمجتمعي اللامبالي-إن لم يكن معادياً-إذا كانت مثل هذه النقاط المتقدة المشعة، موجودة في بعض ما كتبت، فلعلني أحب أن أقول أن بعض هذ ه القصص قد كتبت في فترة لم أكن أعرف فيها عن الوجودية شيئاً - ولم يكن أحد يعرف عنها شيئاً ، بعد، خارج نطاق أصحابها في جامعات المانيا وفرنسا، ولست أريد بحال من الأحوال أن أنكر وقع اكتشافي للوجودية - عقب خروجي من معتقلات فاروق في عام ١٩٥٠ - لا شك أنني وجدت فيها على الفور ما ينقع غُلَّةً صادية في نفسي، ومهما كنت أختلف معها في الكثير، فانني أتفق معها أيضاً في الكثير، واذا كانت أنفاس الحياة الأدبية العالمية في تلك المرحلة مضمَّخة بل زَهمة بنفح الوجودية، واذا كنت تنفست ملء رئتي هذا المناخ ظامئا إليه وبرغمي أيضاً - كما كان حتماً وضرورياً أن أفعل - فقد كان هذا المناخ كذلك عندي يموج بالعواصف التي تهب من مختلف المراكز والنقاط. هل أقول مثلا انني في تلك الفترة المتأخرة نسبياً كنت

أعبّ من الأدب الأمريكي عبًّا، في القصة والرواية والشعر: همجواي ودوس باسوس وفيتزا جيرالد وفولكنر وشتاينبيك ووليام كارلوس وليامز وإزراباوند وكامينجز وفروست؟ هل أقول انني في تلك الفترة كنت أقرأ أيضاً أندريه جيد ومورياك ومالرو وهكذا وهكذا؟ قراءة نهمة تكاد تلم بأطراف كتاباتهم جميعا، الى جانب سارتر وكامي وكيركيجارد وجبرييل مارسيل؟ هل أقول انني كنت أقرأ - وأعيد قراءة - السيرياليين الفرنسيين، لهم وعنهم، بشغفٍ بل بوجْد مشتعل، وتزامن ذلك مع هجمة الحبّ الذي غَمَر حياتي بعد ذلك وأضاءها حتى الآن، وخفف كثيرا - وقضى أحيانا على - ذلك الحسّ بالوحشة والغربة في الكون.

◆ ◆ ◆

أما الأسلوب الذي أقصد اليه في قصصي أو الذي تقصد اليه قصصي ونصوصي، شئتُ هذا أم ابيت، وعيتهُ أم لم أَعِه، فهو في أغلب ظني مرتبط ارتباطا لا ينفصم بالنسيج الذي تتكون منه المادة العضوية الخام نفسها في هذه القصص - هو أسلوبٌ «لا واقعي»؛ ولست أريد الآن أن أنزلق الى مهاوي التصنيفات النقدية الشهيرة، ولا أن نتخبط معاً في متاهات المصطلحات التي يصعب بداءةً ذي بدء الاتفاقُ على معناها، يكفيني هنا أن أقول انني لا أزعم الانتماء الى مدرسة بعينها في الشكل الأدبي، بل أحاول صياغة الشكل الذي ينبثق - بالضرورة - من موضوعاتي. واذا كانت موضوعاتي الرئيسية فيما أظن هي: الوحشة، والقلق، والتوق الى المطلق، والسعي وراء العدل الكامل، والحب الكامل، والاندماج الكامل - سعياً مقضياً عليه بالحبوط وان كان لا يعرف النكوص ولا الوقفة، فان المسرح الحتميّ لهذه القصص كلها هو مسرح الحياة الداخلية، ولكنها ليست حياة داخلية مفصومة عن حياة الاخرين ولا عن المسرح الكوني بل أوقن أنها مرتبطة بهما أوثق ارتباط، بل

معلّقة بهما، هما ينبوع شرايين الدماء التي تغذوها، وبغيرهما تجف جفافا صخريا لا برء منه، تلك بديهية أوليّة فيما أظن.

لعلّ في هذا التناقض الظاهري ما يغري بالتقصّي. أظن أن الحواجز مهدودة عندي - أو أقصد أن تكون مهدودة - بين الواقع واللاواقع، بين الحلم والصحوة، بين الداخل والخارج، بين الأنا والاخر، بل بين الأنا والكون، ومن هنا جاء العنصر الفانتازي - وهو أحياناً كابوسيّ - بين الشهوة والتحقق، بين الكلمة والفعل، بين البراءة والجريمة، بين الاسم والموضوع، بين النسبي والمطلق، بين الجزئي والكلّي. ومن هنا أيضا قصدت الى الإغضاء عن التسلسل الزمني المنطقي، وحاولت أن أمزج بين الماضي والحاضر، وما لعلّه مستقبل كامن فيها، بل قصدت أن تكون اللازمنية هي خصيصة السرد الروائي عندي. أما مسألة التعبير فليس عندي ما أقول الا أنني أقصد الى التجسيد الحي، الى الغوص حتى الوصول الى عجينة اللحظة الآنية نفسها، عجينتها الكثيفة التي تبضّ بالعصير، الى القبض بملء الراحتين على اللحم الغض الذي تتركّز فيه الحياة الانفعالية والفكرية معاً، من هنا جاءت حفاوتي باللغة حفاوةً دؤوباً، شديدة التواضع أمام غِنى المادة الخام التي أريد أن أنقلها وأجسدها بوسيطٍ أعرف أنه لن يصل أبداً الى كمال هذا الغنى وكثافته.

قلت في أكثر من موضع، حتى لأخشى أن يكون في قولي هذا لجاجةً ما، انني لا أهدف بأعمالي القصصية بداءةً، الى وضع قصة محكمة الصنع، فيها حبكةً ومفارقةً ومفاجأة، ولحظة تنوير، كما يقال، أو قصة مسلية، أو مثيرة للتفكير، أو تدعو الى موقف اجتماعي معين، أو «تصوِّر» واقعاً معيناً وتشير الى تغيير اجتماعي معين، أو حتى قصة تتخذ لنفسها موقفاً فلسفياً أو ميتافيزيقياً معينا، لست أهدف الى ذلك وحده، بل أطمح الى أن يكون في قصتي شيء من ذلك كله، وشيء آخر يغيِّر ذلك كله ويحوِّله الى مستوى آخر، أو الى جوهر آخر مغاير تماما،

قد يعتمد على هذه العناصر، أو يشتمل عليها، بشكل ما، لكنه ينطلق منها الى هدف آخر (قد يبلغه أو لا يبلغه، فلنسلم بإمكانية التحقق أو القصور، ليس هذا موضوعنا) ولعلّ هذا الهدف الآخر هو أن يشاركني القارئ مشاركة حميمة، تتجاوز «الأنا» الى تواصل جمعي ما على مستوى التجربة أو الخبرة الفنية - مشاركةً في معرفةٍ من نوعٍ خاص، معرفة للنفس وللعالم معا، منصهرة في وحدة تجمع بين النسق والتناقض معا، أنا وقارئي، أنا وقرائي - نمضي على هذا الطريق الذي نتلمّس فيه حقيقةً مشتركة بيننا، قديمةً وجديدة معا: قديمة لأنها جانب من حقيقتنا الانسانية، وجديدة لأننا نراها لأول مرة.

فليس العمل الفني، عندي على الأقل، عملاً غائياً، إراديا أو لعله كذلك، ولكنني أعترف لكم أن هناك تناقضاً أساسياً داخلياً يمزّق إرادتي فترات طويلة، شديدة الطول باهظة العبء. هو تناقض يمكن أن نلخّصه في تساؤل آخر كثيراً ما يمضّني: ماذا يمكن أن يفعل العمل الفني؟ في عصر تتحول فيه الانسانية الى مرحلة جديدة شاسعة الأبعاد هائلة الامكانيات، تُذهل الفكر بما يمكن أن يحدث في عصر يملك فيه شخصٌ ما في مكان ما أن يدمر كرتنا الأرضية الصغيرة الضئيلة هذه، غاية الضآلة وغاية الصغر؟ عصر يجمع بين إمكانيات قَدَر إنساني لا يتناهى في الكِبْر والعظمة ولا يتناهى في الضآلة والحقارة؟ عصر تتحرك فيه جيوش هائلة لتقضي على الحياة، وينطلق فيه ناس الى حواف الكون يكسرون ثقباً في القشرة الكونية التي طالما حَبست الانسان؟ عصر تحتشد فيه ارادة الملايين من البشر وتؤكد ذاتها في موجات كاسحة، وتُقهَر فيه ارادة الملايين من الأفراد، ويصبحون بالفعل فتاتاً مسحوقاً لا قيمة له - ذلك كله يجري على مستويات أخرى لا شأن لها مباشرة بالفن أو العمل القصصي، مستويات تكنولوجية، وسياسية، واجتماعية، وعسكرية تتزلزل فيها الأرض كل يوم زلزلاتٍ لا تحسب حساباً - بأي

حال . لقصة قصيرة، أو طويلة، مهما كانت، مكتوبة بلغة قوية، مهما كانت قوتها وجمالها؟ وهي مع ذلك لغة تظل حتى الآن لغةَ قريةٍ خلفيّة في الحضارة المعاصرة. لست أقول فقط أنني نفضت يدي أمام هذا التناقض، أقول أنه تناقض يُحبط ارادتي عن انجاز العمل الفني، فلا أكتب إلا وأنا مدفوع دفعاً، ومغمِضٌ عينيّ مؤقتاً عما أهدف إليه أو لا أهدف اليه.

ما قيمة ما أهدف اليه. وما لا أهدف اليه؟ ذلك كله يسفر عن وجهه المروِّع، مادمت قد التزمت بأنني لا أكتب شيئاً لأسليّ أو أعلّم، أو أدعو، أو أصوِّر صورةً وأحلم حلماً. بل ما دمت لا استطيع، حتى لو أردت، أن أفعل ذلك. كأنني أريد للفن أن يفعل شيئاً أعظم من ذلك كله بكثير في مرحلةٍ ما، كنت أتصور أنه يقوم بدور النبوة، أو الفلسفة بمعناها القديم الشامل المستضيء. وكأنني، في هذا القرن العشرين، في هذه الرقعة الخلّفية من عالم القرن العشرين، أقول لنفسي: أممكنٌ هذا؟ وأكتب بين الحين والحين كأنني أجبت على السؤال بالايجاب، دون أن أدري في أعماق نفسي هل الرد فعلا بالايجاب، أو النفي. لأنني الآن أرى في الفنّ الجيد على الأقل سؤالاً متصلاً لا إجابة له.

فما سمات هذا العصر الذي يتجه اليه هذا السؤال، ويدور فيه هذا المسعى؟

هو عصر غريب . وان كان الناس قد قالوا . دائماً . عن عصرهم أنه غريب، ولم يُسبَق. وأنتم لا تريدونني بالطبع أن أردد لكم المبتذلات الشائعة من أن هذا عصر الذرة أو عصر القمر. أو عصر اللاوعي والانسان الداخلي، أو عصر الجماهير الشعبية، أو عصر الانتصار على الأفلاك، وعلى الأمراض، أو عصر الأنفجار السكاني، أو عصر الاغتراب، أو عصر العالم الثالث، أو عصر المعتقلات الجماعية والمذابح الجماعية والقطعان البشرية الجماعية، أو عصر انهيار

الامبراطوريات وتكوُّن نظام عالمي جديد أو مزعوم أنه جديد، أو العصر الذي «مات فيه الله»، أو عصر التكنولوجيا، أو عصر انتفاء المسافات والأبعاد، أو عصر الوحشة والوحدة الانسانية، أو عصر عودة الحروب العِرقية والقبلية، أو عصر الردّة الدينية وانحسار التنوير وأفول العقلانية - أو الكفاح من جديد لأعلاء شأنها؛ وأخيراً، وفي سياقنا المحدود قليلاً، هل هو عصر الرواية، أم عصر الشعر؟ ... لعلّه العصر الذي يجمع بين هذا كله - وان كانت كل العصور قد جمعت شيئاً من هذا كله - ولكن هذا العصر يجمع بينها بصورة مكثّفة، متسارعةٍ حادة الايقاع، هو عصر تحوُّلٍ وانطلاق مفاجئ، هو عصر فجر الانسان الحق، أو نهايته، العصر الذي تمر فيه الكرة الأرضية بعنق زجاجة كأنه فتحة المخاض أو فم القبر.

ولكن هذا العصر يتميز أساساً، في ظني، بحدة وعي الانسان لذاته وعالمه، فلنسلم معا بكل الخصائص الأخرى التي ذكرت والتي لم أذكر في هذا العصر، أن ما يغلب على ظني أنه الخصيصة الأولى لهذا العصر هو هذا: ازدياد وعي الانسان بذاته، وعالمه الداخلي والخارجي معاً - ليس هناك فصلٌ حقيقي بين العالمينْ - وعياً متوهجاً مقلقاً دافِعاً الى الحركة في كل اتجاه. وقد يتخذ هذا الوعي صورة مقلوبة، بأن يعمد الناس الى النسيان، الى الإغراق في كل أنواع المخدّرات: المارجوانا والحشيش والهيروين والإل. سي. دي، والروايات الطويلة والأفلام والتلفزيون والرقص المتوحش والإغراق في الجنس والجري من طرف العالم الى الطرف الآخر على متن الطائرات والسفن والسيارات والدراجات، وهكذا من صور الفرار من الوعي بالذات وبالعالم، لا يأتي ذلك عن غفلةٍ أو بلادة حس، بل عن توفّز الحواس من مضض هذا الوعي بالذات وبالعالم.

ومن هنا جاءت، في زعمي، الضرورةُ المشروعةُ لما يسمَّى

بالأشكال الجديدة، «اللاواقعية» في الفن، فلم يكن الإحساس الشامل بأن الشكل الواقعي قد أصبح رثّاً ومبتذلاً إلا نتيجةً لحس الفنان الآن - في كل مكان من هذا العصر - بهذه الخصيصة الأساسية في إنسان عصره، وهو أيضاً الانسان في كل العصور، ولكنّ في وضعٍ من أوضاع أزمته وتوهجه.

وأظن أن ذلك الحس هو ما ينعكس في أعمالي القصصية.

ولكني لست أعتقد أن هناك معنى - مدوَّراً، محبوكاً، مغلقاً على نفسه كنص من نصوص الحِكَم والمأثورات، أو بيتٍ من أبيات المتنبي - يمكن أن يخرج به القارئ من قصصي ولست بالتأكيد أريد ذلك أو أقصد اليه. كل أملي أن يخرج القارئ من عندي وقد ازدادت حساسيته بالحياة من حولنا رهافة، وقد حُدَّ بصره، واتسع له أفق الرؤية قليلاً، وعَمُق وعيه بالمأساة التي نحياها، ومن ثمّ اشتد عوده وصلبت إرادته، أتصور أن الأخلاقية الضرورية عندي معيارٌ للحياة الانسانية - ولست أعني بها، بطبيعة الحال، أخلاقية المواضعات الاجتماعية التي قد تتغير من زمن الى زمن، ومن مجتمع الى آخر، بل أعني منطقةً أولية من الحياة، ولعلها الحياة على إطلاقها وليست حياة الانسان فقط، بل هي كذلك بالتأكيد اذا نظرنا الى الحياة في سلسلتها الواحدة الممتدة من أول المادة غير العضوية حتى احتمالات المستقبل الذي لا نعرف لها كُنْهاً - في هذه المنطقة الأولية من الحياة تسود قوانين الأخلاقية التي أحدسها على نحو يقترب من صوفية الإخاء الانساني، بل الكونّي، وهي أخلاقية التكامل والقربى الحميمة، اخلاقية حذف الفضول والزيادة والحشو، أخلاقية الانسجام والتناغم بين الجزء والجزء، وبينه وبين الكل الحي، أخلاقية الحرية، والعفوية، والتلقائية التي تضع لنفسها قانونها - هي لا غيرها التي تضع قانونها - وهو بالطبع قانون الآخرين - أخلاقية الصدق وشجاعة قبول ما في الصدق من إثمٍ وخطيئة وزيغ، قصداً الى

تعميق الصدق وتجاوز الإثم والخطيئة والزيغ. ولعلنا نستطيع على الفور أن نرى في هذه الأخلاقية نَسَقا جمالياً، ولعل هذا النسق الجمالي مندمج بتلك القوانين الأخلاقية.

هأنذا أتحدث عن نسق، وعن قوانين، كما لو كنت أسلّم بضرورات محتومة، هذا صحيح، هي محتومة أمامي وان كانت ليست مفروضة عليّ، ان عندي الحرية أولاً في أن أكتشفها ثم أصوغها، ثم أُنمّيها، وعندي الخيار في أن أَعمى عنها، وأُشوّهها، وأُخرّبها.

فاذا كانت هذه المنطقة من الحياة الأولية قد ضُربت عليها الحيطان العالية، وأوشك أن يصيبها جفافٌ يشقق أرضها ويُذوي نباتها الوحف الغزير، فان أَمَلي أن يخرج قارئي ولديه حسٌ يستبصر بهذا المعنى، حسٌ يمده بزادٍ خُلقي جمالي معاً أغنى قليلاً مما اتاني به، أو على الأقل زادٍ مختلف، هو من بعض زادي، فهذا الذي أملكه - على خصاصته - وهو في نهاية الأمر ليس لي، بل له، ولكل من يطرق بابي.

ما المعنى الذي يمكن أن يخرج به القارئ من قصصي؟ لعله المعنى الذي يتقطر في حسي وفكري من خبرة ممارسة الحياة، بكل ما فيها من قسوة ورقة، وما فيها من رثاثة وسمو، وما فيها من وحشية وبراءة، وما فيها من شعر وفظاظة، ومن توقٍ لا حد له للانطلاق، وعناء رازح من الزمتّ والقهر معا. لعل هذا المعنى من البحث عن حقيقةٍ شاملة وجمالٍ مطلق - وحريةٍ كاملة في الجزئي المتحدد الصغير القبيح الشائه في عُمق القهر والكبت والطغيان، التي تحمل كلها نواة ما أسعى اليه وما أؤمن أنه هناك - دون ضمانةٍ لهذا الايمان - مما أسميه حقيقة كلية، بما تنطوي عليه من جمال مروّع رهيب وما تقتضيه من حريةٍ لا حد لها.

◆ ◆ ◆

واخيراً فان هناك عندي جانباً لا احب ان انساه في ختام هذا البوح.

فلعلكم تعرفون أنني أسكندراني المولد والنشأة، قضيت في الاسكندرية أخصب فترات العمر، حتى أبريل ١٩٥٥ عندما جئت الى القاهرة، وأنني صعيدي الأصل والمنبت، وقد قضيت في الصعيد ثلاث فترات: الأولى في الطفولة الباكرة جداً ـ في فترة النسيان الطفولي وان كنت أذكر منها صوراً وأحداثاً حادة كأنها وقعت لي في حلم لا يُنسى ـ والثانية في السابعة من عمري عندما مررت بتجربة خطيرة هي تجربة التعميد أو التنصير في دير الملاك ميخائيل بأخميم، والثالثة في إبان اشتداد الغارات الجوية على الاسكندرية في صيف ١٩٤١ ـ عندما كنت في الخامسة عشرة. ومع ذلك فأحس أنني ما زلت أعيش حقاً في الاسكندرية، هي بيتي وموطني، وفي الصعيد معا: تربة جذوري وأرض أهلي وناسي، وأنني عابرُ سبيلٍ في قاهرةٍ أمضيت فيها حتى الآن ثمانية وعشرين عاماً كأنني على سَفَرْ.

الاسكندرية عندي، مع ذلك، مدينة سحرية، ترابها زعفران، حقاً. ولعلّ مجموعة قصصي أو روايتي الثالثة لذلك كان اسمها هذا: «ترابها زعفران»؛ هي شطٌّ يقع على حافة بحر الأبد، حافة المطلق. وعندما أنظر منها الى أفق البحر، أعرف، كما علموني في المدرسة والكتب، أن هناك له شاطئاً من الناحية الأخرى، ولعلني لا أصدّق، ولا أقتنع بذلك حقيقةً، أبداً ـ ليس هناك وراء هذا الأفق شيء، هذا امتداد لعُباب المجهول، الى مالا نهاية. كأنني أقف هناك على شاطئ الموت نفسه ـ البحر والموت عندي مرتبطان بروابط انفعالية ورمزية وبتجارب لاذعة المرارة لا يمّحي طعمُها أبداً من على لساني. والاسكندرية هي هذا المحيط السحري اليانع النُضرة على حافة كون ملحي شاسع بل غير محدود. الاسكندرية عالم ساطع ونقيّ ونظيف وحيّ، متقلب بروائح خصوبةٍ جديدة دائمة التجدد، ولكنه هشّ ـ حتى في إحساسي بأنه متمدد على الساحل متطاولٌ مشدودٌ هضيمُ الخصر قابلٌ للانكسار في

أية بقعة، في أية لحظة، لا بؤرة له يتكثف حولها ويحميها بنطاق وراء نطاق من الحواجز الواقية - يقع على حرف هوة لا قرار لها متلاطمة، خادعة في لحظات هدوئها، فيها سحر جذاب لا يقاوم، وجمال لا يمكن أبداً الاحاطةُ به والانتهاءُ من تملّي مفاتنه، قوية الأذرع ممدودةً اليّ تدعوني دعاءً لا أكاد أعرف كيف أصده، دعاء في الاستجابة له وقوعُ القضاء الذي لا مَردَّ منه، على هذه الحافة الهشة القلقة، بين الحياة والعدم، بيتي ووطني.

والصعيد عندي هو رسوخ مصر وشموخها، وعظمتها السامقة، هو أيضاً بذرة الحب الصلبة التي لا تتكسر. هو الوشيجة الحيّة التي لا تتقطع أبداً بيني وبين الحياة نفسها، وعراقتها الضاربة حتى أعمق أعماق الانسان، الانسان الأول، الانسان الخالد، هو أرض الأسطورة الراجعة الى ألف ألف عام، التي لا تموت. هو العرش الوطيد الحقيقي لآلهتي: النيل في مطلَق جلاله ووداعته، والشمس المحرقة المخصِبة، وحوريس البحث ومَعْت العدل، وحتحور الحب، والمسيح الشهيد المصلوب الحيّ، كلها معاً، هو إيزيس، والعذراء الإلهية، وتربة المقدسات جميعاً، وملاذ الأولياء والرهبان وأبناء الحق، هو أيضاً ضراوة العنف الضروري المركّب في صلب نسيج الحياة الكثيف الخشن الذي لا يتفكك ولا يتمزق قطّ - ومع ذلك فان الصعايدة من أرق الناس قلباً وأحناهم، وأقربهم الى الدموع. نعم، هؤلاء الرجال العتاة، وهاته النسوة كأنهنّ الصخور. أُودِعت في الصعيد أسرارُ مصر كلها، تحت سفوح جباله الخطّ الذي توسدته أجساد الناس - أهلي وناسي - وصنعت منه خصب الحياة وخلودها في قلب وحشة الصحراء وخوائها المخيف المروّع وتحت حافة أثقال الصخور. أحس أنك لو انتزعتني من أرض الصعيد كان عليك أن تنتزع حبال قلبي وعَضَلته النابضة نفسها، كلها، من تحت أرضه.

مصر هذه - مصر الصعيدية - هي مصري، ليست فيها رخاوة ولا

وداعة ولا مجرّد طيبة قلب، كما يقولون، ليست فيها ما يزعمونه من سهولةِ طبع وتسليم، ليس فيها ما يدّعونه على المصريين من مزاعم الرضى بالقَدَر، والمسالمة، والخضوع، ولين الجانب، ليس فيها ما ينسب اليها من توسّط يأتي في تحليلاتهم الساذجة من اعتدال مناخ أو انبساط أرض، بل هناك مصر الحقيقية، مصر حبي العميق: صلابة الصخر ودسامة التربة معا، لا نهاية الصحراء المشقّقة وكِنّ المأوى تحت النخيل والدوُم، سموق أسوار الأديرة على الجبل، وثاقة المعابد والمساجد، وهشاشة المصلى الحصير تحت جسر النيل معاً، هناك الخالد والعرضيّ معاً، الأبد واللحظة الهاربة معاً، ضربة العصا تشق الجمجمة، والدموع تتحدر على صفحة الوجه الصخريّ معا، عرامة العنف الشرس وحنو الرقة التي هي ذَوْب القلب معا، إيمان يكاد يكون وحشياً في إطلاقيته، ولمعة العين بالسخرية الخبيئة البارعة الذكاء معا - نوع من «الهيومر» الجاف الخفيّ. الصعيد هو مصر البناء والحضارة والبحث عن السر، مصر الاستشهاد والكبرياء: عِشقي ومحنتي.

أظن أن حياتي القصصية - وحياتي جميعاً - تدور بين طرفيّ هذين القطبين: الاسكندرية، والصعيد.

◆ ◆ ◆ ◆

عن السلطة والحرية
حرية الابداع

الحرية عندي في الثقافة وفي الكتابة شرط ومناخ.

هي شرط الإبداع في العمل الفني، فمن غير حرية لن تقوم للعمل الفني قائمة. وهي هنا ليست مجرد إحساس الفنان بالحرية، هذا الإحساس الذي أراه حتميةً ضرورية من ناحية، بل منترضَة منذ البداية، ومع ذلك فما أندر ما تتحقق في بلادنا! فهل معنى ذلك، بالضرورة، أنّه ما أندر أن يتحقق العمل الفني في بلادنا، وفي بيئتنا الثقافية؟

الحرية، في العمل الفني، عندي، أكثر من ذلك. بمعنى أن وجود العمل الفني نفسه هو حرية، حرية في الاختيار، وحرية في البناء. وهي حرية تُلقي على عاتق المتلقي عبئاً آخر من الحرية، ومن هنا تنتفي المقولة الشائعة عن أن الحرية المطلقة هي الانفلات والفوضى وانعدام القانون. ذلك أن حرية العمل الفنيّ تتضمن بالضرورة أخلاقية أسمى وأصدق وأفعل من أخلاقية المواصفات الشائعة، لأن الفن عمل طليعي

يسعى الى خير أشمل، في العمل الفني لا وجود للحرية الا اذا كانت مطلقة، في الأساس منطلقاً، وطريقاً، وهدفاً، على السواء.

الحرية مطلقة أو يجب أن تكون مطلقة. صحيح في النهاية أن أطلاقيتها هذه قانون متضمّن ومضمَر، يلهم العمل الفني كله، ولكنه خفيّ، وبالتالي هو مسؤولية من غير أن تكون فرضاً، وهو اختيار وليس الزاماً من الخارج، ولا انصياعاً لقيود مصنوعة من سلطة أخرى غير سلطة الفن نفسها.

لكن اذا كانت هذه هي شروط قيام العمل الفني، بالحرية، وفي الحرية، أي في داخل الحرية، فان شروط ازدهار تلقّي هذا العمل الفني وتوافر الاستجابة له هو مناخ الحرية في الثقافة، وفي المجتمع بشكل عام، وهو المناخ الوحيد الذي يجب أن يكون سائداً دون أدنى تحفظ.

ذلك المناخ لا يوجد إذن الا بالحرية القائمة على احترام الآراء الأخرى، أي أنها حرية قائمة على تسييد الحوار والعقل وليس على الانصياع لمتطلبات آليات القوى النفسية والاجتماعية المدمرة: قوى ظلامية التعصب، وتأكيد الذات في نوع من العمى عن وجود الآخر وعن نور التسامح، والسعي الى الاستئثار، لا بالسلطة السياسية فحسب، بل بسلطة فرض طريقة التفكير نفسها. وفرض حكم التكفير الذي يعيد ممارسات محاكم التفتيش وإرهاب الضمير.

من الواضح أن آليات القهر والقمع آليات ليست داخلية فقط وان كانت جُوانيتها من شروط قيامها، أي أن آليات السلطة الخارجية البرانيّة (بأكثر من معنى) تعمل عملا أساسياً هنا (كما أن آلية الحرية ليست داخلية فقط). إن الآليات العميقة ـ آليات الكبت والزمت والخوف والتحسّب والتحوّط والهرب هي آليات نفسية وجوّانية. ولكنها أيضاً تستند الى أنواع من السلطة الخارجية، بل تقوم بها، تتراوح من سلطة الموروث الى سلطة النصّ المكرّس أو المقدس، ومن سلطة قهر «الأنا»

العليا الى سلطة الظُلم الاجتماعي، ومن سلطة الحِس العام الساري خفيةً في تضاعيف النفس والمجتمع على السواء والذي قد يكون أحياناً - بل غالباً - أقسى وأشد صرامة من أجهزة القمع المعلَنة السافرة، الى سلطة القوانين سيئة السمعة، وما بين طرفي هذا القوس من مختلف آليات القهر على تعددها ورهافة مقدرتها على التسلل والانسراب، أو جفائها وغلظتها وفجاجتها الخشنة شاكيةَ السلاح وبارزة المخالب.

لا بد، عندي، اذن، أن تتضافر في المقابل آليات الداخل والخارج، النفس والمجتمع، آليات النصّ المفتوح والتلقي الحر، كلها، لكي تضع اللبِنات الأولى والأساسية لحرية الثقافة والابداع، بل لوجودها الحق.

نتيجة ذلك أن المبدع المفكر الحرّ عليه أن يدفع الثمن دون تردد.

ربما كان فشل الجهود التنويرية التي استغرقت منا ومن ثقافتنا سنوات هذا القرن كله، وسقوط مشروع العقلانية والحوار المفتوح، فيما يبدو على الأقل، هذا الفشل أو السقوط، ربما كانا راجعين لنكوص كبارالذين تصدوا لهذه المهمة الفكرية عن التمسك بالحرية بكل معانيها، وقبولهم التنازل مرةً بعد مرة مما يكاد يفضي بنا، الآن، الى براثن الظلامية والردة الحضارية.

تعددية المواقف والاتجاهات والابداعات على ساحة الحرية لا يمكن أن تكون ثابتة أو جامدة أو قالباً في مواجهة قالب، بل يجب أن يكون هناك في تصوري نوع من المرونة والتفاعل الحر والتشكل المستمر وفقاً لإملاء العقلانية أساساً، والقيم الكبرى المساوقة لها، مترتبةً عنها بل نابعةً منها، قيم السعي نحو العدالة والكرامة الإنسانية وقبول ذوات الآخرين، والقيم الأخرى، وتفهمها ما دامت لا تتنافى مع العقل، دون نزول عن إيمانٍ بحقائقَ ما، ليست مقذوفة علينا من عالم مثاليّ سُطرت فيه كل الألواح المحفوظة بل هي مصاغة صياغة متصلة لا تهن، بإدراكٍ حرّ وبإيجابيةٍ قادرة على التمثل والاستجابة لتحديات جديدة.

وحتى اذا كان «الآخر» ـ في ميدان الثقافة والفكر والابداع ـ ظلامياً، قمعياً، لا عقلانياً، فلا مفر من التعامل معه ـ ثقافياً ـ بادراك أن الحكمَ الوحيد الحق هو العقل.

واذا كان بيت الشعر الشائع قد أصبح الآن مبتذلاً ويكاد يفقد قوة ضربته:

وللحريّة الحمراء باب   بكلّ يد مضرجة يدق

فانه على الرغم من فصاحته التقليدية الخاوية يظل صادقاً وحقيقيا.

فلنتمسك بحرية الابداع والثقافة أكثر من تمسكنا بالوجود نفسه.

◆ ◆ ◆

ومن ثمّ فإنني أريد ـ إرادةً حرة فيها من القصدية قدر ما فيها من انبثاقٍ عفويّ منبجس عن ينابيع باطنية من مستوى جيولوجي في النفس لعله يقع تحت طبقة الوعي الصاحي ولعله يؤازره ويصححه ـ أريد إذن أن تكون الرواية أو القصة، عندي، عملاً حراً. الحرية هي من التيمات والموضوعات الأساسية، ومن الصبوات المحرقة اللاذعة التي تتسلل دائما الى كل ما أكتب أو على الأصح «تسيطر» عليه صراحة، ان كان في الحرية سيطرة، الحرية المتحققة والمحبَطة معا.

فاذا تناولنا المسألة بشكل تقنّي أكثر، قلت إنني لا أتطلب من الرواية أو القصة اليوم أن تكون مجرد واقعة سرد وحكاية، ولا أن تكون مجرد حامل لشعار أو لمغزى (ولكنها بلا شك شئت أو لم أشأ ستحمل دلالة) واذا كنت حسن الحظ ستحمل قيمة عريضة أو واسعة عن جانب من جوانب الحياة، لا أن تكون، كما يقال بالتعبير القالبي، «شريحة من شرائح الحياة». اريدها أن تكون شيئاً تتوفر له الحرية الكاملة في داخل قوانين يفرضها مضمونُها ورؤيتها بنفسه على نفسه. اي أن تبتدع

لنفسها حريتها وقانونها معا.

يمكن أن تكون في الرواية أو في القصة دفقات من الشعر خالصة وحرّة، على أنه يجب أن تحكم هذه الدفقة إطارات من النظام خفيّة ودقيقة، ولكنها موجودة، يمكن أن تكون فيهما أيضاً صورة وجدانية من الفكر الخالص. هنا أيضاً أظن أنه يجب أن يكون للفكر شعره الخاص، أي قوامه القصصي الخاص بمعنى آخر. وكما يُستشف من كلامي، أترك للرواية، كما أترك لجميع الأعمال الفنية، حريتها الكاملة في أن تختط لنفسها الطريق الذي تريد، وأن تفترض بنفسها لنفسها القوانين المبدعة، هذا هو سر الابداع، أن تضع بنفسك القانون، تحت طبقة الوعي، وأن تجد حريتك في داخل هذا القانون.

أرفض اذن الإطار التقليدي، لأنه قيد، وأرفض قصة التسلية والطرافة، وأرفض قصة الشعار والهتاف مهما اتخذت لنفسها من أقنعة، وأرفض أيضاً قصة الضياع في متاهات اللفظ لمجرّد اللفظ، أو التردّي في حمأة المونولوج الداخليّ الطريّة الرخيّة دون صلابة. وقد ظللت على رفضي *لهذه المهاوي في الفن فترة طويلة من الزمن كنت أسبح فيها ضد* التيار طول الوقت. أما الآن فيبدو أن هذا كله قد أصبح من المسلّمات.

أحب للرواية أو للقصة أن تقف مع ذلك على أرض الواقع ـ وهو غير الواقع الفوتوغرافي الخارجي ـ وأُحبب لها أن تتقطّر فيها كثافة عالمٍ بأكمله، إن لم يكن العالم بأكمله.

إن هذا الرفض، هذا التطلّب، افتراضٌ وجوبيّةٍ معينة، ليس انغلاقاً عن رؤى ـ تقنيات أخرى ـ أراها مستنفدة ـ بل هو حوارٌ حرٌ معها، ومجاوزةٌ لها.

◆ ◆ ◆

وفي هذا الضوء فان كتابتي تستلهم حريتها، وقانونها، (من بين ما

تستلهمه) من فن الرَقشْ (الأرابيسك) العربي العريق المحتد، من تلك الصياغات، والخطوط التي تتكرر - أو هي قابلة للتكرار - حتى حدود اللانهائي، فليس ثمّ هنا بداية ولا نهاية، ومن ثمّ فان الشكل هنا مفتوح، وكأنما هناك بحثٌ عن أبديةٍ ما. هذا تحدٍّ للزمنية، للقيود المفروضة، وللوضع الإنساني، ربما.

تحدٍّ ينزع الى تلك الحرّية التي لا حدود لها، والتي قانونها الداخلي ليس حدّاً ولا قيداً، بل ممارسة.

ومن ثمّ فليس ما أكتب رواية ولا قصة قصيرة وفق المواصفات التقليدية لهذين الجنسين الأدبيين، ولا هو بالشعر أو السيرة الذاتية وفق هذه المواصفات، فما هو؟ هو مغامرة. مغامرة حرة. مغامرة روحية وأدبية، في الشكل والمضمون معاً. فلا انفصال بينهما بطبيعة الحال.

هي كتابةٌ أريد أن أقترح لها ما أسميه الكتابة «عَبْر النوعية» تلك التي تشتمل على الأجناس الأدبية القديمة أو القائمة. كما يمكن أن تشتمل على مأخوذاتٍ، بجسارة، من فنون غير قوليّة، من الفن التشكيلي، من المعمار، ومن الموسيقى أساساً، ومن الفن الثامن أو العاشر، بطبيعة العصر، تستوعبها وتتمثلها كلها ثم تُجاوزها وتتعداها.

ليس ذلك نابعاً عن همّ التجديد من أجل مجرد التجديد، ببساطة؛ بل ذلك همّ الاكتشاف، هو أيضاً همّ الحرية، ومتعة الانطلاق معها، فيها، بها، ولأجلها، همٌّ اتصالٍ حميم بجسدِ حقيقةٍ ما، موضوعةٍ دائماً موضع سؤال. ان جسد الكتابة نفسه موضوع سؤال. ومن ثمّ فان شكل الكتابة، نتيجة لذلك، هو أيضاً موضوع سؤال. ذلك أن الجنس الأدبيّ المستقر الراسخ يعني حقيقةً راسخةً مستقرة كما يعني قَيداً، ولعله - بمعنى من المعاني - يعني انتفاء الحرية.

ودون أن أفقد لحظةً واحدة اتصالي بالمجسّم الواقعي المتحدد، وبالمظهر الخارجي للأشياء في كلّ تعقدّها، ومع وصفها بدقة متناهية

وصفاً هو نفسه دراما متحركة وليس رصداً ساكناً فان الرؤية الروائية عندي في جوهرها جوانية، وعضوية، رؤية اذن، لا تتحدد بحدود خارجية، بل من خلال ذاتها تجد جوهرها. ان ما يُبتعث هنا هو الحياة الداخلية الحميمة على مستوى الحس بل على مستوى الأحشاء، أو على مستوى الادراك والنظر العابر العرضيّ الحُلمي، أو أخيراً على مستوى الكابوس الفيزيقي والميتافيزيقي في آن معا.

ومع كل دقة التفاصيل الخارجية فان كل شيء هنا يدرك في نبضات متراوحة ومتلاحقة، حشد من الإحساسات والتأملات في حركةٍ دائمة. إن ثمّ واقعا جوهرياً ـ أو عدة تجليات لهذا الواقع ـ يوضع موضع تساؤل بلا نهاية، وبلا خاتمة؛ ومن خلال فن الكتابة آمل أن يتبدى وأن يتجلى مثل هذا الواقع، ملتبساً دائماً، باهراً وساطعاً بل يُعشي الأبصار أحياناً، وبالغ النصوع في وقت معا. هذا مسعاي. ضربٌ في دروب الحرية.

هي كتابة اذن فيها إفساحٌ للمدى، وتحررٌ من القيود، لا تخضع لقواعد مسبقة أو منمّطة أو مأخوذة من نماذج معينة، تتحرر من مواصفات الجنس الأدبي التقليدي (هل هي تنشيء جنساً أدبياً جديداً؟) كتابة تطمح الى مجاوزة حدود الأجناس الأدبية والى الامتداد عبرها، الى اختراق أسوارها، بها قدرٌ من الحرية والاقتحام والمغامرة لا يكاد يُحدّ.

◆ ◆ ◆

أظن ـ بل أنا موقن ـ أن هناك تمرداً أساسياً فينا أَستمده من الاستبصار الداخليّ كما أستمده من استقرائي التاريخ، بقدر استطاعتي. تمردٌ على قمع الأجهزة، وعلى قمع المؤسسات، بل أضيف الى هذا أنه التمرد على قمع الواقع نفسه، سواء كان هذا الواقع نفسياً او اجتماعياً أو حتى كونياً. هذه الحاجة الأساسية تكاد تبدو ثابتة، أي قائمة باستمرار، من غير أن تكون جامدة، كأنها خالدة في وسط هذه

الظاهرة المَرَضية أساساً، ظاهرة الانسان، ظاهرة فَنَاء الانسان.

هل أرى في التاريخ ما يقول إن هناك قمعا مستمراً، ومحاولة دائمة لكسر هذا القهر؟ وان كليهما يسيران جنباً الى جنب، وان هذه الجدلية: القمع واللاقمع، القمع والحرية، قد تكون هي التصور الذي لا يمكن أن ننكره؟

لست بالطبع أتصور وجود «يوتوبيا» يتم فيها انتفاء القمع. مع أنني في الحق دائم الحلم بها، لا أكاد أُسقِط هذا الحلم، من يديّ، كأنه «عنخ» آخر وأكثر أساسيّةً. فاذا وُجد قمع اجتماعي أو فكريّ أو ميتافيزيقيّ، فلا يُتصوَّر أيضاً أن تظل لهذا القمع ـ بكل مستوياته ـ الكلمةُ الأخيرة. لم يحدث هذا في وقت من الأوقات. ولا أظن هناك في مقابل القمع، دائماً، صرخة الحرية المحرقة، تخفت أحياناً، وتجلجل أحياناً، ولكنها لا تموت ولا تنطفئ.

هذا كله يشير الى أنه يمكن أن يكون للأدب وظيفة رئيسة. هذا كله يشير الى منطق هذه الحاجة، منطق هذا التطلّب الذي يبدو مستعصياً على الزمن وعلى التقلبات والتطورات الاجتماعية: أنه يجب أن يكون للأدب وظيفته، ومن وظيفته الوفاء بذلك التمرد، ذلك النداء للحرية.

وفي هذا الضوء قد نستطيع أن نعرِّف هذه الوظيفة بأنها اجتماعية ـ في المدى البعيد ـ فضلا عن أنها كسر للوحدة وسعي للتواصل، كما قد نستطيع أن نصفها بأنها وظيفة معرفية بمعنى أنها وظيفة للسؤال المتجدد أبداً، دون إجابة نهائية أبداً.

أما الصيغة التقنية في الكتابة، فأريدها ـ تلك الإرادة الملتبسة التي تأتي عن طواعيةٍ وعن تعقّلٍ معا ـ أريدها حرةً الى مدى حدود الحرية، وليس للحرية بالتعريف حُدود. أريدها أيضاً صاحبة قانونها الخاص. لا أفرض على الكاتب شيئاً الا مسؤولية كتابته، لكني أتطلب هذا السعي اللاعج الدائب الذي لا يتوقف أبداً نحو ما أسميه «الحقيقة»، أو على الأرجح، «حقيقةً» ما (بغير ألف لام التعريف). وهي

«حقيقة» موضوعة دائماً موضع الشكّ لا موضع اليقين المغلق. هذا السعي هو الذي ندعوه بالصدق الفني. ولتكن هذه الحقيقة أو تلك ذات أقنعة سبعة ولكن كلّ قناع منها أنما هو منسوب الى حقيقة ... أي أن كل قناع منها فيه جانب من جوانب هذا الجوهر، أو هذا الكنز الذي يقع وراء أربعين باباً مرصوداً لا تتفتح الا بقوة الفن.

ارتباطي (حُراً) وايماني (غير المفروض عليَّ من آليةٍ خارجية) بما هو مقوّم للانسان: حريّته التي لا يمكن أن تهدَر، توقه الى العدالة والى الجمال، نشوته بالحس، وصوفيته بالمطلق، مأساته الكونية المحتومة كإنسان، وقدَره المجيد في مجابهتها، تكافله الحميم مع رصفائه في المجتمع، وفي الحياة، وفي الكون ... كلها لبّ حقيقته غير المغلقة. وكلها موضوعات أو تيمات للعمل، ولعلّه لا يمكن أن يفي بها الوفاء الحقّ الا العمل الفني.

مخارج من الأزمة الانسانية كأنها الأبواب الضيقة في الأساطير القديمة لا بد من ولوجها الى جوهر الكنز المرصود المراوغ باستمرار، هو أيضاً كنز الحرية غير الجامد، كنز نحن نصوغه باستمرار ولا نلقاه جاهزاً مصنوعاً، كنزٌ لدنٍ هو من صنعنا نحن، لا من صنع قوةٍ أخرى.

هناك عندي، نزوع خفي نحو حرية مخيفة ـ الحرية دائماً مخيفة وفادحة الثمن ولكن ما أقربها بل ما ألصقها بنسيج القلب نفسه! ـ نزوع أحاربه حيناً وأُطاوعه أحياناً، نحو تفجير للّغة تماماً. أحلم، أحياناً، بسديم غائم مضطرب من «اللغة ـ الخبرة» ليس فيه سياق، تسقط فيه العلاقات التقليدية تماماً، وتتحول «الرؤية ـ اللغة» الى تيّار يهضب بركام الألفاظ والرؤى والأفكار والتصورات ونتاجات الحس وانتحاءات الجسد وانصباباته، كلّ فيما يفي بضرورته.

وما زلت ـ الآن، وأنا ألُمُّ أنقاض العمر وأكاد أسقط تحت الأطلال ـ أتمنى أن يحدث هذا النوع من الزلزال، أو الانفجار، أو البركان، بحريةٍ

مطلقة. بحيث يمكن أن تُكتب «الكلمات ـ الخبرات»، فقط كما تأتي، دون التحكم فيها، أو ـ حتى ـ دون السعي نحو الانضباط الموسيقي والصرفي والنحوي، وهكذا.

تتفجر عندي طول الوقت ـ وقد تفجرت ـ أحياناً، جمل ، أو خطفات، أحياناً، كهذه ما أريد هو شيء يختلف عن الكتابة الأوتوماتية، أو التلقائية عند السيرياليّين، يمتّ اليه بنسب، ولكن ليس هو؛ ليس مجرد كتابة فطرية، بل لا أجد تعبيراً أفضل من انفجار عضويّ، حسيّ، فكريّ، لغويّ، ذلك مسعى شديد الصعوبة ولكنه ما يفتأ يراوغني، ويراودني، ويخالجني، ويلّح عليّ، وأراوغه وأخايله وأهاجمه حيناً بعد حين.

«أريد الانطلاق، الانطلاق، الجري بوُسْع الرجلين في صحراء الصدق المحترقة المتطهِّرة من كل لوثة. بعيداً عن كل الأكاذيب. التحليق بوُسْع الجناحين في براح السماء، صائحاً بكل قوة الفرح بالحرية آآآآآآآآه ـ آآه م...! وليس أمامي الا مواجهة الهُولات والتحديق في عينيها دون أن أستحيل حجراً. ما جئت لأقول سلاماً بل لعنةَ الأحشاء، حطِّم الهياكل دحْر وحوش القهر».

(نصّ من «حجارة بوبيللو»)

هل أقول ـ نعم، أقول. ماذا يعنيني الآن إلا أن أقول؟ ـ إنني لا أخفي أن ثمة نزعات تعصف بي نحو نوع من التدمير والنسف للقوالب اللغوية المصطلح عليها، حتى في تيار ما يعرف بالموجات الجديدة، تدفعني حوافز غامضة وغلاّبة نحو نوع من التفجير للأبنية التي يتقلص تحتها الفكر والحسّ، محاولاً أن أجد بين أنقاض هذه الركامات الجوهرَ الثمين الحيّ. وفي روايتي «رامة والتنيّن» بدايات تَلَقِّيٍّ هذه النزعات التي أرجو أن لا تكون مجرد نزوات، بل أحس من جرائها بمسئولية مثقلة وفادحة. جنباً إلى جنب، مع متعةٍ خارقة، أحس فرضاً والتزاماً، ليس نقيض

الحرية بل هو صنوها، الى جانب الانصياع والاستسلام ـ ليس قهراً بل عن طواعية ـ لموجات مُخصبة في هذا الخضّم من تمازج اللغة بمادة الحياة، فليس الأمر مجرد تفتيت وانفلات بقدر ماهو فتح لأبواب موصدة تضرب وراءها سيولٌ عارمة تريد أن تتدفق، وأريد لها أن تتدفق وفقاً لقانونها الخاصّ أي وفقاً لحريتها الخاصة، اذا اقتضت ضرورة الفن، أي انطلاقته.

◆ ◆ ◆

إن كسر القالبية في اللغة وفي الرؤية معاً بلا انفصال ـ عندي ـ وتحطيم الاكليشيهات، سعيٌ ملازم للكتابة. أو بمعنى آخر كشفٌ للزيف الذي فرض علينا بهذه القالبية الأدبية ـ بإعادة انتاج القديم واستنساخ السلَفي ـ وحتى السلفيّ الخاص بالكاتب نفسه (أعني «شبه الكاتب» نفسه). هذا ليس فقط مجرد تكرار تَفِه ماسخ الطعم بل زيف لا يحتمل. الكتابة هي حريةُ مواجهة أهوال الحياة ـ والموت ـ وأهوال الجمال والحب أيضاً، من غير السقوط في مجرى الشيء المصنوع سلفاً، الأشياء المصنوعة سَلَفاً هي «القيم الاستهلاكية»، هي المنتجات الجاهزة، هي القالبية، اذن، القالبية التي تُحجِّر وتُجمِّد الحرية.

◆ ◆ ◆

ان اللغة عندنا، بطبيعتها، وبأصولها، وكما تجري بذلك التقاليد الألفيّة، لغة إلهية، لها اذن خصيصة القداسة، وسطوتها. كاملة وثابتة الى الأبد. ذلك تراث فادح الثراء، لا يكاد يطاق.

والأسطورة القديمة التي قضى فيها يعقوب ليلته يصارع الملاك ـ دون أن يدحضه ـ هي أسطورتي الشخصية مع اللغة.

واذن فانني أسعى، دون أدنى تنازل وبحرية أريدها أن تكون كاملة

(هل يمكن أن تكون؟) الى الحفاظ على هذا الثراء الفادح، والى مصارعته معا. أسعى الي نفّي خصيصة الثبات والجمود عنه - التي هي دائماً خصيصة المطلق - والى الحياطة على القدسية فيه، في وقت معاً. أسعى الى نهب هذه الكنوز الموروثة بحرية كاملة والى تجديد القوالب العريقة المتيقة بحرية كاملة. والى الافادة من مدى عريض وشاسع للّهجات واللُّغى، من شتى مستويات اللغة، من سلّمٍ موسيقيٍّ بالغ التنوّع. هذه - أيضاً - حرية مخيفة.

وهو ما يفضي بي في النهاية الى مقاربة مسألة «المطلق» كقيمة كبرى في الأدب العربي الحديث وفي الرواية العربية الحديثة على الأخص، أي «المطلق» نقيضاً للحرية - بالتعريف.

أتصور أن هناك أزمة صحية، بل لعلها ضرورية، في مقاربة الكتابة عندنا لهذه القضية. المشهور الى حد الابتذال أن المطلقات المحظور المساس بها أو تناولها، عندنا، الا بيد الحذر والتحوّط والتوجّس، الطابوهات الثلاثة، هي الدين والجنس والسياسة. وهي مطلقات مترابطة في نسق قمعيّ يأخذ شكل المؤسسة الاجتماعية. ولكن الكتّاب الحقيقيين يتململون بدرجات متفاوتة بإزاء هذه المحظورات، ويتلمسون الطرق والوسائل لمقاربتها - في ظل الواقع السياسي والاجتماعي الذي تنتمي فيه الحرية الفعلية تماماً أو جزئياً وبخاصة في ظل ما يسمّى بالصحوة الاسلامية الجديدة التي تتخذ شكل الردّة الحضارية والتي يرتفع مدّها بأقدار متفاوتة في البلاد العربية الآن، وهي التي ليست إلا قناعاً للعمل السياسي، بالقمع والإرهاب تحت ستار الدين.

أما أنا فليس لي همٌّ روائيٌّ أفدح من همّ مواجهة هذه الطابوهات.

أزعم أن الكتابة الحداثية قد أخذت تقارب هذه المطلقات الطابوهات. وتتحداها أحياناً وأن الخضوع لسطوتها لم يعد بدوره تاماً وغير قابل للانتقاص. وأزعم أن ازدهار الإبداع والكتابة والرواية

بخاصة، لعله يقترن باقتحام هذه المناطق المحظورة، لا تمرداً وانتفاضاً فقط، بل من الممكن أن يكون ذلك على سبيل القبول والإيمان أيضاً، وليس، بأي حال، على سبيل الانصياع والاذعان. اي أنني أزعم ان من أولى ان لم تكن أولى مهام الرواية العربية الحديثة هو هذا بالتحديد: المساءلة، ووضع القضايا والمفهومات، والتصورات الفلسفية والعقيدية على السواء، كلها، ودون استثناء، دون اي استثناء، في موضع الحرية، سواء انتهى ذلك المسعى بالنقض والانكار، أو بالاعتناق والانضواء، وانما دائما عن مسؤولية واختيار.

على هذا المستوى يمكن أن أدرج القيم الكبرى في ثقافتنا تحت مواجهة هذه المطلقات ـ الطابوهات الثلاثة. وأن أرى أن الرواية ليست مطالبة بأن تحمل هذه القيم فقط بل ان تسائلها أيضاً ـ ومن ثمّ تؤكدها ـ كقيم، أيا كان وجه مقاربتها لها.

◆ ◆ ◆

انني أجد من أسباب أزمة الثقافة، عندنا، وبالتالي أزمة الابداع، أن موقفنا من المطلق والنسبي، موقفنا من المحظور والمفتوح، ما زال موقفا ملتبساً إن لم أقل متخلفاً ومترديا.

هناك في التراث العربي كما كان في التراث الغربي، مشكلة الوجود الحاد «للمطلق». المطلق الذي لا يجوز المساس به! المطلق الذي يفرض على الانسان سيطرته وسطوته النهائية! المطلق الأوحد ضابط الكل! المطلق الصمد الكلي، الأول والآخر! المطلق الذي لا يمكن التفكير فيه!

وهي مشكلة يمكن أن تؤخذ على مستويين: مستوى الخبرة الفردية، وهذه قد يكون موضوعها الدين أو الفن أو الفلسفة؛ ومستوى الخبرة الحضارية أو الثقافية، وهذه موضوعها المسائل الاجتماعية.

أزعم أنه مما يعوق الانسان بصفة عامة خضوعه لهذا «المطلق»

ولسطوته. هذا معزَّز بالتاريخ. كل ازدهارات الحضارة الانسانية كانت خروجاً عن هذه السطوة، وكانت تأكيداً لحرية الانسان، وترسيخاً لمحاولته المتصلة ان يسيطر هو بنفسه على مصيره، وان يتواءم مع الطبيعة، أي أن يوجد التناسق بين الانسانية وبين الطبيعة. ولنقل بوضوح وصراحة إن ازدهار الثقافة العربية القديم وازدهار الثقافة الغربية الحديث كان وما زال مشروطاً بحرية وضع كلّ «مطلق» موضع المساءلة، والبحث العقلي الحر، وإن الازدهار المنشود لثقافتنا وإبداعنا اليوم ما زال ـ من بين شروط أخرى ـ مشروطاً بهذا الفكر النقدي الحر.

هذا يؤدي بنا مباشرة الى مشكلة «العقلانية». فلا شك أن من أسباب أزمتنا المُحيقة انحسار «العقلانية» في ثقافتنا، وفي هذه المنطقة من العالم. لست أدعو الى توحد العقل أو استئثاره بالميدان. فالانسان ليس عقلاً فقط، ولكن الذي يمكن أن يهدي المسيرة ويرشدها، هو العقل وحده. الإمام حقاً في الكتيبة الخرساء، كما قال شيخنا أبو العلاء. ولا أنفي ـ ولا يمكن أن أنفي ـ الدور الذي تقوم به القوى النفسية أو الجُوانيّة، خيّرةً أو شريرة على السواء، فليس هنا مجال للحكم الأخلاقي؛ ولكن الوعي بهذا الدور، أي «الوعي باللاوعي»، هو الذي يمكن أن يخلّص أو ينقذ أو يهدي مسيرتنا وأن يثري ثقافتنا. بمعنى أنه ليس بالعقل وحده يعيش الانسان، ولكن بغير العقل سيظل في ضلالٍ مبين. هذا كله يدور في فلك المستوى الثقافي. ولكن الأساس هو المشكِلة الاجتماعية. فاذا سلمنا أن هناك قمعاً يأتي من سيطرة «المطلق» وسطوته. فكيف يُستغل هذا القمع؟ يستغل لأسباب اجتماعية، ويؤدي بدوره الى تفاقم الأزمة الثقافية في حلقة متشابكة ومتفاعلة. ومن هذه السيطرة المزدوجة لفكرة المطلق من ناحية وتجسيدها في سيطرة المؤسسة الاجتماعية من ناحية أخرى توارثنا تلك الكُتَلَ الصمّاء في ثقافتنا الشعبية وفي ثقافة النخبة على السواء:

كُتَلٌ حجرية تقيِّد الوعي، وتكمِّم الابداع، وتكبِّل الحركة، وتئد الحرية، وتطلق قوى القهر والوحشية والغضب، قوى اللاوعي المدمرة. ولكنني أسارع الى القول بأن في تراثنا العربي الإسلامي، وفي تراثنا المصري الشعبي، وفي وعينا الحي الراهن، إدراكاً لقيمة الحرية والتسامح.

ولعلّ من أكثر الحلول وضوحاً لأزمتنا الثقافية الآن، حلّ المواجهة بين هذين الصفيّن من القوى، القائمينْ بالفعل في داخل هذه الأزمة: قوى المطلق واللاعقلانيّ والخرافيّ من ناحية، وقوى النسبيّ والعقليّ والانسانيّ من ناحية أخرى. هذه المواجهة التي تعكس وتؤثر على نوع آخر وأعمق في نفس الوقت، من المواجهة والجدل، والصراع، أعني بها المواجهة على المستوى الاجتماعي، بين قُوى وآليات الاستغلال والقمع والعدوان والتعصب والظلامية من ناحية، وبين قوى وآليات السعي الى الحوار والتسامح والعدل والكرامة والحرية من ناحية أخرى.

ثقافتنا، ومن ثمّ ابداعنا، تحمل في باطنها ازدواجية المطلق والنسبي، دون حوار، دون نديّة، ولم تصل الى حلٌ لهذه الازدواجية المدمرة. وليس من حلٌ لأزمة ثقافتنا الا في قيمتين اثنتين أساسيتين معا: قيمة العقل، وقيمة الحرية. اما في الإبداع فهي قيمة الحرية أولاً وأساساً، ولكن لا قيام للحرية الا بالعقل مُضمراً وجذرياً.

يمكن إذن ان نتصور أن الثقافة المصرية ـ والكتابة بالضرورة ـ بها أكثر من تيار. هذه في الحقيقة إحدى مشكلاتها في علاقتها بمقوّماتها. ليس هناك عندنا ثقافة متسقة أو متكاملة أو متناغمة جوانبها مع الجوانب الأخرى في سياق المفهوم العام الذي نسميه الثقافة المصرية. ما زلنا نعيش كأنما أمم ثقافية متفارقة: أمة سلفية، وأمة عصرية، وأمة لا تعرف الا ثقافة التلفزيون، وهكذا. لا أريد بطبيعة الحال أن تكون الثقافة المصرية كياناً مصمتاً أو قالبياً أو موحَّداً أو مقحماً بل أعني أنه مع وجود التنوّع والجدل والصراع الصحيّ أيضاً، مُدمِّراً أو بَنَّاءً بلا

انفصال، لا بد أن يكون هناك قدر من الاتساق والتكامل، في الأساس، بين تيارات يمكن تقصيها في التيار السلفي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالردة «الدينية» والتي تأخذ في التفشي والاستشراء يوما بعد يوم وهي ليست الا جرياً وراء انتزاع سلطة الحكم، بأي وسيلة، تحت أقنعة الخطاب الديني أو التحريض الديني، ثم في التيار الديقراطي أو العلماني، وهو تيار «تقدمي» بشكل عام، ويمكن أن نتصور أيضاً تياراً آخر يمكن تسميته بالتيار الإطلاقي بمعنى انه التيار الذي يزعم أنه يملك حقيقة مطلقة، سواء كانت هذه الحقيقة في جانب التراث المتحجّر في الغيبيات أو كانت تنتمي الى أية فلسفةٍ - أصبحت عقيدة - تنطلق من أنها وحدها تمتلك الحقيقة.

إحدى المشكلات الرئيسية بين هذه التيارات انها تفتقد الحوار، انها منعزلة قد أغلق كل منها على نفسه، ان ثمّ تنافراً حقيقياً بينها.

ألا ينعكس هذا - بالضرورة - في الكتابة الأدبية، مهما تخفّى تجليها؟

أما أنا فأزعم وآمل أن في كتابتي كلها روحٌ مخامِر هو وحده الذي يمنحها حياة - ان كان ثمت - هو روح الحرية، والجدل، والتحرر من غضبة السلف أو من قبضة الاطلاقية العقلية أو العقيدية، على السواء.

أما النسبيّ الذي يتجسد فيه وحده المطلق، فهو ساحة الفن.

◆ ◆ ◆

التيارات الإطلاقية في ثقافتنا فيها، اذن، الأصولي السلفيّ، الذي يرى أن قوةً غيبية ما هي التي تحكم العالم. وهي وحدها الحقيقة الميتافيزيقية والممارسة العملية والمرجع الذي لا يُناقَش، ولا يأتيه الباطل.

هذا تيار وسيطي ورهيب، وقد تكون له عواقبه الفادحة. ورغم

ازدهار هذا التيار الضاري فما زلت أزعم ألاّ سيادة له. أحاول أن أجد فَهماً لهذا الزعم في الظروف الاجتماعية والسياسية والجغرافية التي تعيشها مصر منذ نشأتها، على خلاف القضية السائدة بأن مصر تميل الى التسليم بالإطلاقية الكاملة.

ان لمصر ثقافة وحضارة أصالتها تراثية شعبية، لا ينال منها شيء - أو أرجو ذلك بكل ما في النفس من حرقة - وتقوم أساساً على المشاركة بين الناس. أي أنها تنطوي على معنى أعمق من مجرد معنى «الديمقراطية» التي أتتنا من الغرب عبر اليونان، لأنها تذهب الى أبعد منها.

هي ديمقراطية تذهب الى معنى يجمع بين التشاور والتكافل، ويوقّر الخبرة لكنه لا يقدسها ولا يعنولها، بل يتهكم بها، بمكر الفلاحين الحميد، ولكنها في الصميم آلية الديمقراطية التي اكتشفها الاغريق القدامى، ببساطة: تغليب الأغلبية على الأقلية في أمور السياسة والحكم.

أما التيار الراديكالي، سواء كان ماركسياً أو غير ماركسي، فقد رأيت فيه أيضاً جانبه المدمِّر، الى جوار الجوانب البناءة والمحرِّرة فيه.

جانبه المدمِّر هو الزعم أيضاً باحتكار إطلاقية الحقيقة والممارسة، استناداً الى تصوّر حتمي - ميتافيزيقي أيضاً في صميمه - للتاريخ وللمعرفة، ومن ثم للممارسة اليومية.

أما الجانب المحرِّر فيه، فجانب التركيز على الحرية، وعلى العقلانية، وعلى العلمانية، على المنهج العلمي، على سيطرة الناس على أقدارهم بأنفسهم. جانب الانحياز الى أشواق العدالة والكرامة الانسانية. جانب نسبية المعرفة العقلية، ونسبية الحقيقة القابلة للمعرفة العقلية. هذه جوانب أساسية في التيار الراديكالي.

أزعم أيضاً أن هذا الجانب الراديكالي هو أهم مقومات الليبرالية الحديثة، بعد أن ننفي عن «الليبرالية» - بهذا المعنى المحدَث - معناها التاريخي المتصل بالنظم والعقائد والممارسات البورجوازية، وبعد أن

نلحقها بالراديكالية «الثورية» كما أتصورها.

◆ ◆ ◆

فاذا لم يكن هناك في عقيدتي مكان للمطلق (هل لي «عقيدة» تَعقِد عليَّ مساءلتي المستمرة؟ وتُمسك هذه التساؤلية المتصلة في «عُقدة» معقودة ثابتة؟) اذا لم يكن ذلك حقاً، فهناك عندي مع ذلك، في تصوري، توقٌ وجنوح ونزوع لا يُرد للمطلق، لكن هناك شرطٌ هو لب «العقيدة» الفنية، هو أن المطلق في صميمه إنساني. أي أن الألهي والأرضي واحد لا ينفصلان. هذه عقيدة «أرثوذكسية». لكنها ليست ذلك، بمعنى ديني عقيدي، بل بمعنى مختلف تماماً. فأنا علمانيّ ولست دينياً. ولكني مؤمن، والإيمان هنا غير الدين، ولو كان الايمان في قلب اليأس. هذا مرتبط بوجدٍ صوفيّ. فهناك استلهام مباشر للخبرات الصوفية العربية، والمسيحية الغربية، والقبطية، الحسية واللاحسيّة، هذا البُعد يأخذ من عشق المرأة وعشق الحياة. فالإلهي قد يكون جزءاً من عشق المرأة، كما قد يكون عشق المرأة نفسه إلهياً. والجسد الأنثوي هو فيما يبدو عندي قيمة للمطلق الذي لا وجود له عندي الا في العَرَضي الزائل، وعلى رغم ما يبدو في هذا من تناقض منطقيّ فهو عندي صحيح وقائم.

◆ ◆ ◆

قد تكون الكتابة ـ بل هي في المدى البعيد كذلك ـ «سلطة» قادرة، بآلياتها الخاصة المضمرة وغير المباشرة، أن تناوئ السلطات الأخرى، بل أن تدحضها.

ولكنها بطبيعتها نفسها ـ اذا صح تعبيري ـ «سلطة مفتوحة»، قوتها فقط في مصداقيتها لا في قمعيتها، هي سلطة «غواية» لا سلطةُ نهاية، سلطةٌ لا تتأتى الا بتواصل الفهم لا بانقطاعه ـ وانقطاع الفهم هو عماد

كل السلطات القمعية على اختلافها ، سواء كانت نصيّة مرمية بها علينا من عل أو سلفـيّـة تمـارس علينا سطوة المـوت، أو راهنةً ومـاثلة بكل عتّادها.

أما بشكل عام فما زال عندنا نوع من الانصياع «للسلطة»، سواء كانت هذه السلطة سياسية أو فكرية، عقائدية أو نصيّة. بحيث أن القدر الضروري من الحرية لازدهار الثقافة ما زال مفتقداً الى حد كبير وما زال الوجود المطلق بمعانيه وأبعاده المختلفة رازحاً أو فادحاً ويتجسد كما قلت في مؤسسة قمعية، سواء أكانت مؤسسة اجتماعية أو مؤسسة فكرية.

هذه إحدى المشكلات الأساسية التي يجب على الثقافة المصرية أن تحلها، أي أن تخرج من إسار سلطة المطلق لكي تتنفس بحرية في ساحة النسبيّ الذي يتيح الفرصة للجدل والحوار.

ولا أمل من التكرار.

◆ ◆ ◆

لي مع الرقابة الخارجية، السلطوية، التي تمارسها أجهزةٌ من الدولة، تجربة واحدة ومريرة الطعم ما زالت. هي ما حدث أثناء طبع «حيطان عالية» في ١٩٥٨ . كانت المطابع حينئذ ترسل بروفات الطبع الى مكتب للرقابة، قبل الطبع واحتمال الخسارة المادية بالمصادرة أو المنع. استُدعيت الى مقابلة الرقيب. نسيت اسمه الآن ولكني أذكر أنه كان من الضباط الأحرار من غير الصفوف الأولى، ولعله هو نفسه الذي شغل فيما بعد منصباً هاماً في الرقابة على الصحف، ثم في الصحافة نفسها، أو لعلني قد أُنسيت، في النهاية، من هو!

على أي حال كانت لي معه جلسات عديدة دارت فيها مناقشات طويلة، ودقيقة، وأشهد أنه كان يتمتع بحس لغوي جيّد، وكانت اعتراضاته تنصبّ كلها على ألفاظ وعبارات، رآها «تخدش الآداب

العامة» ـ أليس هذا هو التعبير المألوف؟ ـ ورأيتُها ضرورةً جمالية وفنية ـ مهما بدا من أنها إيروطيقية أو حسيّة أو شبقية ـ في سياقها الفني القصصي، وكان عليّ أن أعود الى بيتي، ممزق الروح وجريحاً، لكي أعيد صياغة الجملة أو العبارة وأُعدِّلها، بكل ما أوتيت من رفق وذكاء وحسن تخلّص، بحيث أحس أنني لا أخون نفسي خيانةً لا تحتمل.

اليك مثالا عما أقصد:

كانت عبارتي الأولية ـ ولا تنسَ أنها الآن فلذة منتزعة من سياقها وأن قراءتها الوحيدة الصحيحة انما تأتي في ذلك السياق ـ هي:

«فسقطت يده، بثقل، واصطدمت بلحم وركها من فوق الفستان الخفيف». ولكنها ظهرت على النحو التالي:

«فسقطت يده بثقل، واصطدمت بها من فوق الفستان الخفيف».

فانظر الفارق...!

أو في هذا المشهد من «مغامرة غرامية» في عتمة السينما:

«وهو يحمد للظلام ستره ومؤامرته. وذهبت يده تتلمس ذراعها الغضة في العتمة، وتعتصر ساعدها المكشوف على جانب المقعد، تفركه في تماسك متلهف، ثم انحدرت على فخذها تتلمس طراوته من على الفستان الرقيق الناعم وتمشي حتى تقع فجأة على الركبة، فتنزلق تحتها وتغوص بين اللحم الدافئ الطيِّب ومقعد السينما الجلدي. ثم تطمئن حينا هناك وادعة، ناعمة بحس الجسد تحت نسيج الشراب الذي يلف أعلى الساق لفة وثيقة حنّانة، ثم تستأنف يده تجوالها واستكشافها، فاذا يدها تمسك بأصابعه فجأة، بعنف متشنج، كأنما إثارته لها قد بلغت حدها».

لكن هذه الفقرة الطويلة ـ والهامة دلالياً ـ ابتُسرت الى ما يلي:

«وهو يحمد للظلام ستره ومؤامرته. ضم ذراعها اليه في تماسك متلهف، ثم اطمأنت يده وادعة ناعمة بحسّ الرقة الطيبة».

أحصيت في الكتاب تسعة عشر موضعاً كان لهذه الرقابة عليه عدوان من هذا القبيل، لا بد أن أعترف أنني شاركت فيه - قسراً - إذ كان الخيار بين أن يُنشر الكتاب معدَّلاً كما تشاء السلطة، أو أن يمنع من النشر أصلاً.

كم سعدت بعد ذلك بأثنين وثلاثين عاماً - بالتمام والكمال - عندما أعادت دار «الآداب» البيروتية طبع «حيطان عالية» كاملة، على صورتها التي جاءت بها أصلاً، دون أدنى تدخل.

أثلاثةُ عقودٍ غيّرت معنى «الآداب العامة»؟

«حيطان عالية» المطبوع في بيروت ١٩٩٠ هو وحده كتابي.

ولكن الصديق والكاتب المعروف سهيل إدريس صاحب «دار الآداب» مَارس هو نفسه معي رقابة في جملة واحدة من «يا بنات اسكندرية»، هي جملة نشرت كاملة قبل ذلك في احدى المجلات القاهرية دون أن يستثار لها أحد، وهي التي يقول فيها الراوي في فصل «مادونا غبريال الصامتة» مخاطباً نفسه:

«إلام الوقوف على رسوم الأنقاض، شأن أسلافك القدامى، والطواف حول كعبة قد هجرها الله الى غير مآب»؟

فقد حذف سهيل إدريس عَجُز الشطرة كلها من أول «والطواف» دون حتى أن يستأذنني، وعندما جاء مرةً الى القاهرة حكى لي الواقعة على التلفون، كأنما ذَكَرها عَرَضاً، قلت له: «الآن كأنك ذبحتني بسكين». قال: لا بأس بأن تذبح، معنوياً، أما أنا فقد كنت بلا شك قتيلاً، فعلياً وجسدياً، بالرصاص، اذ يفتح عليّ الباب أحد أعضاء «حزب الله» ويُرديني دون كلمة دون سؤال».

فماذا كنت لأقول؟

رحم الله أيام ابراهيم ناجي (هل غَنَّتها أم كلثوم؟):

«هذه الكعبة كنا طائفيها ، والمصلين صباحاً ومساء؟»

«كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها ، كيف بالله رجعنا غرباء؟»

ومرة أخرى، أعدتُ طبع «يا بنات اسكندرية» على نفقتي أنا، في القاهرة، طبعةً صغيرة هي المتاحة الآن في الأسواق. (في طبعة بيروت على جمالها، أخطاء مطبعية جاوزتْ الحد المقبول في كثرتها واستعصائها على التقويم، هذا الى أن كل طبعات كتبي عن دار «الآداب» متاحة في لندن أو المغرب مثلاً وما أصعب الحصول عليها في مصر).

«يا بنات اسكندرية» المصرية هو كتابي.

◆ ◆ ◆

ما أغرب مفهوم «خدش الآداب العامة»! ولعله مفهوم لم يأتِ إلينا إلا مع «قانون المطبوعات» الذي صدر في أوائل الاحتلال الانجليزي، وكان انعكاساً لما في عقر داره من المفهومات الفيكتورية المتزمتة ضيّقة الأفق وشديدة النفاق.

أما في الثقافة المصرية ـ والعربية ـ فكم كان هذا المفهوم غريباً. يكفي أن تتصفح كتب التراث الأدبي والديني والفقهي لتعرف على الفور كيف كان أجدادنا يتناولون كل شيء بحرية كاملة وبتلقائية كاملة ودون حياء زائف ومنافِق ـ كل شيء بدءاً من الجنس الصريح العاري بكل تجلّياته، حتى الغلماني منه، بل مع الحيوان أيضاً، دون بذاءة دون تلمّظٍ رث ودون تحرّج هو في الواقع تَشَهٍّ مقلوب على وجهه.

على المستوى الشعبي (أنظر «بابات دانيال» أو «هز القحوف»، دعك من «ألف ليلة وليلة») وعلى المستوى الكلاسيكي الأميري سواء، أنظر «الأغاني» و«العقد الفريد» وكتب الجاحظ وكل كتب الأدب والفقه على وجه التقريب. إقبالٌ على الحياة، هذا هو جوهر الشبقية أو الايروطيقية؛ واحتفالٌ بها، واحتفاءٌ ببهجة أعيادها الحسية ـ التي هي روحية معا ـ أما عندنا الآن فهو الكبت والأزمِة وضيق الروح.

حاورتُ هذا الطابو ـ و كسرته جزئياً ـ بما جاء من تلقاء نفسه في عملي من شعريةِ الشبقية، أو تجلي أعياد الجنس بلغةٍ تستقطر عريدة الحس ونشوةَ الروح معا.

ما زلت تراودني مشروعاتٌ قديمة أن أكتب الشَبَق ـ كما فعل أجدادنا ـ بكلماته الصريحة البسيطة. ذات الحروف الثلاثة. ما دام ذلك يأتي من ضرورةِ سياق العمل الفني وحتميّته. هذه حريةٌ ما زالت مفقودة عندنا بعد أن كان تراث ثقافتنا قد اكتسبها لنفسه، ولنا، وحفظها لنا.

ما أبعد ذلك كله عن الفجور، أو البذاءة (التي هي أساساً في ذهن المتلقّي) والقائمة على أنانيةٍ وقمع روحي وغُلواء عَمَى النفس.

فاذا كان حقاً أنه لا حياء في العِلم، ولا حياء في الدين، فكم بالحري أن يكون حقاً أنه لا حياء في الفن.

يا له من طابو ... ما زال!

ومتى نعود ننهل من منابع الفرح التي عرف أجدادنا كيف يعبّون منها؟

متى نتعلم ـ كما عرفوا ـ كيف نواجه أفراحنا الجسدية (التي هي في صميمها روحية أيضاً) دون خوف ودون زَمتٍ ضاغط ومُفقر وداعٍ الى الجدب الروحي أساساً والى القحط في ساحات الحبّ الحق الذي لا يرى في المرأة شيئاً أو موضوعاً أو أداة بل شريكاً حراً وزميلاً في مغامرة الكشف وأخطار التحقّق؟

متى؟

◆ ◆ ◆

أما الرقابة الداخلية، ذلك الرقيب الآخر المتعضّي الملتحم بكل كاتب، جزءاً من ذات نفسه عليه أن يصارعه ـ أن ينفيه نفياً إذا استطاع ـ فانني في الحق لا أكاد أعرفه، لا أعِي به. أعرف عقلياً أنه هناك. على

مستوى التفكير الصاحي أُسلّم أنه لا بد أن يكون هناك، أليست «الأنا» العليا، بالتعبير الفرويدي القديم، جزءاً من الذات لا صحة لها إلا بوجوده ، بل لا قوام لها أصلاً إلا بقيامه؟ لكني في لحظة الكتابة ـ في حُميّا هذه الدفقة وتحت ضغطها الذي لا يطاق ـ لا أعرف هذا الرقيب، لا أُحسّ له وجوداً.

تكاد تكون تجربتي، أثناء الكتابة، أقرب ما تكون الى الخبرة الصوفية أو حتى خبرة العشق الصراح، انجذاب كامل في دوّامةٍ كأنها إيروطيقية.

بمعنى أن «الخارج» و«العالم» كله يوجد، كأنما لأول مرة، بمعنى من المعاني، لكي يتجلى كلّه، ويتخلّق كلّه، في مستوى آخر تماماً، ويكاد «الداخل» أيضاً أن يتجلّى لي لأول مرة ـ وفي كل مرة ـ حاراً وساطعاً وملتبساً ومتوهجاً ولا رادّ لسطوته ـ هذه سطوة مُختارة بوعي مسبق، بائد في لحظة الكتابة، وبلا وعي ـ بمعنى ما ـ في تلك اللحظة نفْسها.

أكاد أقول انني أكتب وأنا لست واعياً تماماً بما أكتب. تتدفق وتتخلق الأشياء، أشياء العالم وأشياء الروح معاً، كأنما من تلقائها، ولكنها في واقع الأمر ليست من تلقائها، في واقع الأمر كان الأحتشاد الطويل قد أعمل عمله، وخاصة ذلك الجانب الذي يمكن أن نسميه «الناقد» أو «الرقيب» أو «القارئ المتضمَّن» أو ماشئت من تسميات.

أما في أثناء الكتابة نفسها، فليس هناك علاقة بالناقد أو الرقيب أو الأنا العليا أو أية سلطة أخرى. هناك فقط ـ ربما ـ ساحة الحرية الشاسعة غير المسبورة.

ربما كان هذا التوصيف للعملية الابداعية مما يفيد في تحديد المشكلة. أعني أن «الناقد» المتبصر بالمصطلح، وبالتاريخ الأدبي، وبالنظرية، ليس موجوداً، ليس مقتحماً عالم الكاتب أو المبدع، كما أن الرقيب أو القارئ المحتَمل غير موجودين.

بعد انتهاء الكتابة يمر المبدع - الذي هو أنا! - بمحنة شديدة، لأن الناقد المراقِب فيه يستيقظ، ويدرك - خيراً من أي ناقد آخر - مدى النقص، مدى القصور، وكيف كانت الخبرة أكبر، وأجمل، وأعمق، وأعظم بكثير مما حدث، وهكذا ... وهكذا.

لكن المبدع لا يملك أن يفعل شيئاً ولن يفعل شيئاً. لن يغير كلمة أو شولة، الا في نطاق «الدَوْزَنة» وضبط النغمة أهون ضبط. فقد استسلم الكاتب لنفسه أثناء الكتابة استسلاماً مطلقاً وخارقَ المتعة كأنما كان يمارس فعلَ عشق حارٍ لا زمن فيه. نادراً ما أغير تغييراً أساسياً، ربما كان التغيير في ضبطِ شدّ الوتر هنا أو هناك، لا أكثر.

في هذا السياق، اذن، لا يكون ثمة وجود «للآخَر» على مستوى الخبرة الآنية الابداعية. ولكن «القارئ» أو «الآخر» أو «الناقد» بالتأكيد، ماثلٌ وقائم في مرحلة ما قبل الكتابة. ومرحلة ما بعد الكتابة. بالتأكيد.

هل لي تصوُّرٌ عن قارئي؟ القارئ هنا - لا شك - سلطة داخلية من شأنها أن تفرض قيوداً وأن تضع متطلّبات وأن تحذّر من طابوهات.

لا أملك الا أن يكون لي هنا تخمين أو حدس.

أتمنى - كما يتمنى كل كاتب - أن يقرأني الناس جميعاً. ولكن هل أقول يكفيني قارئٌ واحدٌ «عارف» مدرك وحسّاس. فكأن هذا القارئ المتصوّر ينوب عن الناس جميعاً، الآن، وفي كل العصور؟ بالطبع اذا أخذنا هذه المشكلة من الناحية الاجتماعية البحتة فسوف أتصور نوعين من القراء: القارئ الذي يحب أن يقرأ الفلسفة أوالشعر، هو ما أتصور قارئي المحتمل، الأساسي، أي القارئ الذي هو، في نفس الوقت، مبدع، وهو ما أريده أو أتمناه، بالتحديد، بمعنى أنني أريد من قارئي، بالفعل أن يشاركني تماماً في عملية الابداع، ولهذا لا أبسط له كل شيء، ليس بقصديّة، ولكن بطبيعة الحساسية و الخبرة نفسها. أريده - والإرادة بعد فعل الكتابة لا أثناءها - أن يغامر معي في ما يمكن أن نسميه «لَبْس

البحث عن الحقيقة» وأن يضع من طاقاته هو، ما يخلق معي خبرة مفترضة. هذا هو النوع النموذجي، لكني أتصور مع ذلك، أن قارئاً ما، يسمى عادة، بشيء من التعالي الذي لا أحبه، القارئ العادي، أوالقارئ من أوساط الناس، أتصور، مع ذلك، ان كتابتي سوف تصل اليه على مستوى ما، ليس بمعنى التقليل من هذا المستوى، بل بمعنى ـ ربما ـ الأمل في تواصل ما، يقع وراء التواصل الذي يمكن أن يعبِّر عنه قارئٌ متحذلقٌ بالكلمات. تواصل يقع عبر اللغة ومن فوق حدودها الى شيء قد لا يُطلَب حتى من هذا القارئ أن يصوغه في لغة. بل هو يصوغه في استجابة. هذا يكفيني وزيادة.

وفي كل الحالات فما أعرفه عن نفسي ـ وأرجو أن يكون صحيحاً ـ أن هذه السلطة الداخلية متمثلة في صورة قارئ ممكن أو محتَمل هو أيضاً رقيب، لا تمارس على فعل الكتابة نفسه أي أثر، على الاطلاق. ليس الوفاء ـ أو الولاء ـ هنا مُسْدَىً الى هذه السلطة بالذات، هل أقول أنه مُسدًى لسلطة السؤال والبحث والكشف ـ وهل هي ـ مرة أخرى ـ سلطة، ما دامت هي نفسها موضوعة للسؤال؟

◆ ◆ ◆

اصطدمتُ بالسلطة السياسية والاجتماعية اصطداماً مباشراً في الأربعينات.

ضربت بأكثر من سهم ورمح ـ معذرة للتشبيه العتيق ـ في الحركة الوطنية ... حدثت لي هذه الانتقالة من شاب قبطي متطهِّر تمّ تعميده في سن السابعة وكان إيمانه بالمسيحية ممِّضاً ومعذِّباً، الى ثوري علمانيّ، حر «الفكر» يشارك في العمل الوطني العام ويخرج خروجاً صريحاً على كل السلطات الالهية والأبوية والقمعيّة؟

هل يُعزى لحوادث الموت وخبرة الظلم الذي يكاد أن يكون كونياً الى

جانب كونه اجتماعياً، ثم النشأة في بيئة الطبقة الوسطى الصغرى القريبة من الكادحين (فأبي كان يكدح من أجل تأمين عيشنا، بعد أن كان تاجراً ناجحاً، أطاحت بتجارته أزمةُ الثلاثينيات الاقتصادية الشهيرة، وأصبح يعمل كاتب حسابات في محلات زملائه من التجار القدامى) والسكن في غيط العنب الذي كان حيّاً للفقراء؟

كل هذا أدى الى التساؤل الأساسي: لماذا هذا الظلم والقهر؟ وأدى الى التمرد الأساسي الذي آمل أن يظل ملازمني وشفيعي حتى لحظة موتي.

مع القراءات النهمة وشبه الهوسيّة وتفتح الوعي المستمر والتأمل المتصل وتجارب الحبِّ اليائسة وبعد المرور بفترة التعلق الرومانسي بالثورة الفرنسية (أذكر أنني كنت أدخل معارك مع زملائي دفاعاً عن فولتير وروسو عن حق المفكّر في الإلحاد دون ضرورة الانضواء ـ دائماً ـ تحت أي معتقد بما فيه معتقد الإلحاد؛ كان عمري عندئذ ١٤ عاماً في مدرسة العباسية الثانوية) كان هذا هو التمهيد الطبيعي للماركسية الفابيانية متأثراً ببرنارد شو وسلامة موسى والقراءات عن الاشتراكية والتطور، مما وَضَع كل مسائل المجتمع والحياة موضع تساؤل، ثم موضع مروق صريح.

بالطبع مررت بأزمات عقلية وروحية مزلزلة، في غمار هذا التحول الفكري الروحي الذي ذهب حتى العمق الأعمق من العقل والنفس معاً. ولولا قراءات الشعر والقصة لما كنت احتملت.

في عام ١٩٤٤ مات والدي فاضطررت للعمل في مخازن الجيش الانجليزي أثناء الاحتلال. وكم كان قاسياً على طالب الحقوق المثقف أن يذهب للعمل في مخازن جيش الاحتلال معلّقاً شارة على صدره مكتوباً عليها بالعربية والانجليزية كلمة «الجلاء».

فيما بعد قمنا بتأسيس الحلقة التروتسكية الأولى في الاسكندرية عام ١٩٤٦، وكنا على اتصال مستمر بالتروتسكيين الموجودين بالقاهرة

أمثال لطف الله سليمان، وأنور كامل، ورمسيس يونان، وابراهيم عامر، وغيرهم.

قرأت في الماركسية وفي كتب تروتسكي، وفي الدولية الرابعة، ونظائرها، وكانت تأتيني عَلَنا بالبريد، على عنوان بيتي في راغب باشا، يسلمها اليَّ ساعي البريد.

اعتقلت في ١٩٤٨ وخرجت من المعتقل ١٩٥٠.

ولكني، منذ البداية، كنت أعرف وأوقن أنني سأترك الكتابة لفترة قصيرة فقط تستدعيني اليها المرحلة الوطنية عام ١٩٤٦، تلك المرحلة التي كانت فترة التغيّر الأساسي في مصر. فترة التحرك الذي أدى الى خروج الاحتلال، كانت فيها اعتصامات عمالية واحتلالات للمصانع، في تلك الأونة ارتبطتْ الحركة الوطنية بالمطالب الاجتماعية، كان الانتماء السياسي في تلك الآونة بالنسبة لي أمراً محتوماً ومَطْلَباً عقلياً وخلقياً ولكنه كان مؤقتاً في يقيني ولا مفرٍ منه. كنت التروتسكي الوحيد الذي استمر اعتقاله طيلة فترة الأحكام العرفية عندئذ.

أما النشاط الذي قامت به هذه الحلْقة الثورية الصغيرة - قبل الاعتقال - فقد كان يشتمل على كل الصور المعروفة لمثل هذا العمل - في المينايتير أو مقام موسيقى صغير إن صح التعبير -: التربية الماركسية والتثقيف والترجمة والتنظيم وتحضير الاضرابات والمظاهرات والمنشورات خلال المطبعة البدائية المرتجلة التي كنا نمتلكها في حلقتنا.

بالطبع كنا محدودين وقليلي التأثير في حقيقة الأمر، وكان عدد القيادات العمالية معنا قليلا ولكنه كان موجوداً. وكنت اقوم بكل صور هذا النشاط، بنفسي، وكنت على الاغلب الاكثر سذاجة، والأكثر انغماراً في العمل. كنت أقضي ٢٠ ساعة في اليوم في عمل سياسي وتنظيمي.

اعتقلت اذن ومررت في معتقلات «أبو قير»، مروراً بـ«هاكستب» ثم

«الطور» فالعودة الى «أبو قير».

كانت هذه فسحة طويلة لا ملل فيها اللهم الا في الأيام الأخيرة حيث وجدت نفسي - تقريباً - وحيداً في المعتقل بعد أن أفرج عن معظم «زملائي» وأصدقائي وإن لم يكن بينهم تروتسكي واحد!.

ترجمت في «أبو قير» مسرحية «الحضيض» لجوركي ومُثِّلت المسرحية داخل المعتقل وضاعت مني نسخة الترجمة، وكنت أحد الموكلين بالمكتبة ومجلة الحائط، وأكثر المشتغلين فيهما جدية وحماسة، في «الطور» وفي «أبو قير» على السواء.

طبعاً انفرطت هذه الحلقة بعد اعتقالنا الذي استمر بالنسبة لي عامين من ١٥ مايو ١٩٤٨ حتى أواخر فبراير ١٩٥٠.

لم أكتب بعدُ، فترة الاعتقال، فلا بد أن هذا يدل على عمق تأثير هذه الفترة عندي. لكن هناك كتاباً كاملاً هو «طريق النسر» تحت الإعداد والاحتشاد منذ الخمسينات، خططُه وشخوصه وأجواؤه عاشت معي طيلة هذه العقود المتطاولة، لم أعد أعرف أين «الواقع» منها، وأين المتخيَّل الروائي الذي ربما كان أقوى من «الواقع».

الا أن هناك إشارات الى تلك الحقبة، قليلة، مبثوثة بحرص في غمار كتبي، من «يا بنات اسكندرية» إلى غيرها.

هنا ينبثق سؤال: كيف احسست في تلك الحقبة بسلطةٍ ضد السلطة؟ بإلزامِ الخروج عن التراث الذي قرأته وعشته عيشةً حميمة والذي كان فرسانه عندئذ الرومانسيون التقليديون أو كتّاب «الواقعية»؟ كيف توصلت لهذه الرؤيا؟

كيف انطلقت - دون تورع - مع جماح هذا التمرد؟

لا يملك المرء حيال سؤالٍ كهذا الا أن يتلمّس إجابة ما، فهل هناك في النفس أو في البنية الفيزيقيةِ والثقافية وما شئت مقومات ما وَجَد في هذه الاندفاعة نحو الثورية - وبعد ذلك ما تجسم في القَصَص

الحداثي ـ من الحوافز والدوافع ما تستجيب له وتهتز له بالتفاعل؟ هل نتلمس الأسباب في التكوين الشخصي بالضرورة أم في الخوض في غمار التراث العالمي والمنجَز الانساني؟ أيضاً هناك التأمل والتفكير والمعاناة الفكرية والحياتية، كلها تسهم في تكوين نوع من الضيق بالمواضعات التقليدية سياسية أو اجتماعية أو ثقافية على السواء، لا أنسى أن التمرد ـ أحد سمات الرؤية والأدب الحداثي ـ لم يكن مقصوراً على الأدب فقط بل شمل أيضاً الانخراط الجاد والمستغرق في العمل السياسي الذي كان في ذلك الوقت عملاً ثورياً تحررياً ضد المستعمر وحلفائه. اذن فأتصور أنه كانت هناك بنية نفسية وعقلية تغذيها ظروف اجتماعية وسياسية ضاغطة وملحّة كما تسهم في تكوينها ظروف الحياة الفردية الذاتية والاضطرار الى تحمّل الأعباء والمسؤوليات الحياتية؛ ان تضافر كل هذه العوامل، ما ذكرته وما قد يغيب عني الآن، كل هذا جميعه قد يكون من الأسباب التي أفضت بي الى البحث عن حقيقة جديدة ملتبسة ما زالت مطروحة للسعي، للاكتشاف، للتمرد...

◆ ◆ ◆

بعد أن خرجت من المعتقل وفيت بعهدي لنفسي، أنني لست رجل سياسة ولم أكن ذلك ولا يمكن أن يكون، عندي قدرٌ من التشكك في الذات ـ وفي كل شيء ـ وقدر من الخيال ومثول الممكنات المتعددة ـ في آن واحد ـ من شأنه أن يعطّل العمل السياسي، وأن يعوّق القرار الحاسم ـ أليس في كل كاتب بطبعه «هاملت» كامناً، صغيراً أو مستأثراً؟. وجدت في السيريالية التي أغرقت نفسي في بحرها ما يستجيب ونزعتي الحارقة للثورية والتمرد، للحرية والمروق، قرأتها بالفرنسية التي كنت علمتها نفسي، ثم عرفت الوجودية، وحتى ١٩٥٤ كنت أطلب الكتب من باريس عن طريق مكتبة بشارع النبي دانيال في اسكندرية، فتأتيني بعد

أسبوع أو عشرة أيام، وأدفع ثمنها بالجنيه المصري.

بعد المعتقل كنت قد أشتغلت في شركة التأمين الأهلية. أخفيت عن المسؤولين هناك أن عندي ليسانس حقوق واشتغلت مترجماً بالتوجيهية، ثم استقلت وأعطيت نفسي «إجازة تفرغ»، دفعت ثمنها بنفسي من مكافأة الشركة بعد استقالتي، حتى جئت الى للقاهرة، واشتغلت في السفارة الرومانية ثم رفضتْ وزارة الداخلية أن تمنحني ترخيصها بالعمل لدى جهة أجنبية، فوجدت نفسي في الشارع، وقد تزوجت وخلّفت، حتى رَشحني رمسيس يونان للعمل في منظمة التضامن الأفريقي الآسيوي.

ومع أن السلطة الناصرية كانت تدعم ـ بقوة ـ تلك المنظمة التي كانت مفروضاً أنها شعبية وغير حكومية الا أنني ظللت طول الوقت أعرف أنني لا أنتمي الى تلك السلطة. وأمارس هذه المعرفة، عن وعي تام.

ومع اعتزازي بذكرى الصداقة الشخصية القوية التي تكّونت ببطء وعبر السنوات مع يوسف السباعي الرجل والانسان ـ وليس رمز السلطة ـ ومع اختلافي معه اختلافاً جذرياً فكرياً، وسياسياً، اختلافاً كان يعرفه القاصي والداني، فان المهم والشائق هنا أنني عملت معه في التضامن وفي اتحاد الكتاب الأفريقي الآسيوي باعتباره الأمين العام لهاتين المنظمتين، ولم تكن لي أدنى صلة بعمله في الصحافة الناصرية بكل أنواعها، ولا في المجلس الأعلى للأداب والعلوم، وكان عملي معه سنواتٍ طوالاً على أساس وحيدٍ من علاقة الموظف ـ ومهما كانت درجته الوظيفية، فهو موظّف، فقط ـ برئيس عمله وليست علاقةً بجنرال ـ أو أية رتبة أخرى، في ساحة الأدب، لا شك انه كان يعرف ـ وربما يتابع (لم أعرف قط) عملي الثقافي، لكننا طيلة هذه السنوات لم تأت بيننا سيرة الأدب، أو الثقافة، أو أي شيء من هذا القبيل، ولم يحدث ذلك ـ على سبيل الخِلاف أيضاً ـ الا بعد ذلك بسنوات. كنت فصامياً تقريباً، نموذجاً

للموظف المجد الذي لا يعرف مع زملائه ورؤسائه غير العمل. كم كانت دهشة بعضهم عندما عرفوا أنني اشتغل بالأدب أيضاً، لم يكونوا يعرفون أنني في الحق لم أكن أشتغل إلا بالأدب، كنت رَجُلَيْن، مشقوقاً نصفين، منفصما، لكنني كنت في الصميم متسقاً تماماً مع نفسي.

اخترت العمل فيما يبدو مع السلطة الناصرية، ولكنْ ضدها على نحو ما، اذا اعتبرنا أن حركة التحرر الوطني الأفروآسيوي - في جوهرها - ضد السلطة الناصرية الداخلية، الإطلاقية، الأبوية، التي تمارس وصايةً علوية على الشعب.

والغريب أن الأمين العام للتضامن الأفريقي الآسيوي وللكتّاب الأفريقيين الآسيويين كان يوقع بإمضائه على بيانات ٍووثائق وتحليلات (أعددتُ مشروعاتها ومسوداتها ليالي طوالاً ولسنوات ٍطوال) لم يكن يوسف السباعي الكاتب أو الصحفي أو السكرتير العام للمجلس الأعلى للآداب ليقبل أو يتصور أن يوقّعها.

هل كان في داخل السلطة الناصرية نفسها فُصام آخر، على مستوى آخر؟

في غمار ذلك العمل عرفتُ وأسهمت بقدر ما استطعت في نضال قادة ٍمثل أميلكار كابرال من غينيا البرتغالية، باتريس لومومبا من الكونغو البلجيكية (زائير الآن). أجستينو نيتو من أنجولا، وعشرات غيرهم من أبطال ما أسرع مانسي العالم أسماءَهم ... الآن، ومن كتّاب ٍما اكثرهم وما أكثر ما أعطوا لقضايا شعوبهم.

لم يكن لأحد ٍأن يملي عليّ المجال الذي اخترته للعمل التحرري.

لماذا لم أنشط - مع ذلك - في سياق العمل المباشر داخل الحركة التحررية والوطنية في الداخل؟ هل كانت تجربة الاتصال الوثيق بكوادر ورموز الحركة الشيوعية القديمة - في المعتقل - تجربة محبطة؟ أن تجربة الاعتقال نفسها - خاصة في أيامها الأخيرة الموحشة - كانت أشد

إحـبـاطاً؟ أم أن الايمـان السـاطع الحـاسم الذي يحـفـز المـرء على الاستشهاد طواعية ـ إن لزم الأمر ـ كان قدحلّت محلّه شكوكُ المثقف، وخيالات الكاتب، وتردد الهاملت الصغير المستكن في الأعماق؟

لا أريد أن أضع تبريراً لحس بالإثم لعل ليس له من تبرير.

ولكن لم يكن عندي قط جـواز سـفـر ديبلومـاسيّ، ولـم أكن ـ لحظة واحدة ـ آمناً الى يومي والى غدي، كان صوت سيارة ليلية أو قبيل الفجر أمام بيتي وتوقع صعود الأحذية الثقيلة على درجات السلم، يصيبني بنوع من الترقب، وانقطاع النَفَس، ويتفصد العرق البارد توجساً، وأحمل نفسي على التشدّد. كنت في خفية عن زوجتي أُعد دائماً ما يملأ حقيبة صغيرة: طقمين من الملابس الداخلية، قميصين، بيجاما، وعدة الحلاقة وحتى الشبشب والجوارب وكتاباً من الشعر الانجليزي ايضاً! تحسباً وتحوطاً.

اكتشفت فيما بعد انه خلال السنوات التي كان الشيوعيون معتقلين فيها، كنت على خلاف عميق معهم، طول الوقت، كنت قد انقطعت عن الكتابة الروائية، شلّت يدي بينما انخرطت في عمل دائب وشبه هَوَسيٌ أيضاً من الترجمة والتعليقات الاذاعية والبرامج الخاصة والمساهمات النقدية في البرنامج الثاني، فهل كنت أعاقب نفسي؟

فقط بعد أن كتبت «رامة والتنين» وأنهيتها في ١٩٧٩ انطلق عندي فيما يشبه جماح السيل العارم ما هو أقرب الى الطوفان المحبوس الذي يكتسح السدود، من الطاقة الروائية: ثمانية كتب من القصص في عشر سنوات، وعشرات من المقالات والدراسات والحوارات يمكن أن تُكوّن عدة مجلّدات.

◆ ◆ ◆

لا يبقى لي الا أن أثير موضوعاً يبدو دقيقاً وشائكاً، بل يبدو ـ وكان بالفعل ـ نوعاً من «الطابو» لا يقترب منه أحد، تورعاً وتحسباً للفتنة

والفُرقة واثارة كوامن ردود الفعل غير المحسوبة. موضوعاً تمليه سلطةً منظورة تماماً، ربما، سلطة أسميها «الحسّ العام».

أعني موضوع «القبطية» عندي، وفي كتابتي.

يُقال أحياناً ـ على المقاهي الأدبية فقط، ويلمح بعض الكتاب الماحاً بعيداً ـ إنني كاتب له «مشروع قبطي»، بل قيل إنني أدعو الى ما يطلق عليه «جيتو قبطي»، وإنني كاتب طائفي، وانعزالي، الى ما الى ذلك من هراء خالص.

أليس هذا غريباً كل الغرابة عن كاتب تكونت حياته الثقافية والعقلية والروحية جميعاً على قيم العقلانيّة واليسارية القائمة على الحرية والاستنارة والسماحة والتفتح ـ بل الشكّ العقيدي والعلمانية الصريحة؟ وعلى إيمان بالمصرية ووحدة هذا الوطن وأصالته، ايمان يظل دوماً من الأشياء القُليلة التي لا تهتز، وعلى تراث عربيّ يضرب في صميم النفس.؟

يعني كاتب قامت حياته وخبراته ـ في المعتقلات في الحياة السياسية في الحياة الثقافية كلها ـ على أفكار وعناصر الانتماء الى الوطن، مع اعلاء القيم الانسانية التي تتنافى كل التنافي مع أية شبهة عنصرية.

المزاعم بأنني طائفي او انعزالي تهم ليست ظالمة فقط بل هي مغلوطة أساساً. وباختصار، فانني كاتب «عربي» أساساً، معجون لحمه بلحم اللغة العربية والتراث العربي. وكاتب «مصري» أساساً، لا أكاد أتصور نفسي الا مصرياً، قبطياً أساساً وايضاً، لأنني لا يمكن الا أن أكون كذلك، ولست أنفي اياً من هذه المقومات الأساسية.

«قبطي» لأن للأقباط في مصر ثقافتهم الخاصة التي لا يمكن نكرانها، داخل الثقافة الشعبية المصرية، وداخل الثقافة العربية الاسلامية السائدة المحيطة.

ولقد كانت هذه المنطقة ـ منطقة الثقافة الشعبية القبطية ـ من المحظورات، الى عهد قريب. كم من الكتّاب تناولها؟ بل كم من الفنانين صوّرها، اللهم الا على صورة نماذج نمطية قالبية في مسرح نجيب الريحاني، مثلاً، وما أندر الأعمال القصصية التي جاءت فيها شخوص وانفعالات وأجواء قبطية، كأن هؤلاء الذين يكّونون جزءاً لا يتجزأ من نسيج الوطن، والشعب، لا وجود لهم، أو هم منفيون عن الساحة الروائية. مسكوت عنهم عن عمد أو عن غيره. لكن الفن ينبغي ألا يكون فيه محظور. الفن ليس فيه طابوهات، والفكر النقدي ليس فيه طابوهات، بل لا قيام له الا بدحض كل الطابوهات.

ما هو الزعم بالتحديد.

لنأخذ مسألة «الانعزال» عن الواقع.

أزعم أن الهم الأساسي لكتابتي ـ منذ «حيطان عالية» حتى آخر أعمالي ـ هو همٌ اجتماعي، بل يكاد يكون همّاً اجتماعياً ضاغطاً، لكن المسألة هي أن الهمّ الاجتماعي عندي ليس «شعارات» أو توصيفات أو مقولات ينبغي أن تصاغ في تقرير مخالف لما يسمى «بخطاب الفن» حتى أن أحد النقاد ـ مثلا ـ كتب يقول أن الهم الاول في «اختناقات العشق والصباح» هو همّ «ادانة الفقر». وليس الفقر انعزالاً عن الواقع المصري، بل هو صميم هذا الواقع.

لنأخذ جانباً آخر: هو تناول الحياة والرؤى القبطية في العمل الفني: أتصور أن الانعزال حقاً يكون بافتعال كاتب قبطي رؤىً ليست له وشخوصاً لا يعرفهم معرفةَ أقرب الناس اليه في طفولته وصِباه على الأخص.

أنا لا أعتذر، لا أبرر، ولا أفسر. بل أنا أدحض ـ ببساطة ـ مزاعم قد تكون قد راجت حينا. أو لعلها ما تزال تعشش، للأسى!، في أذهان حتى بعض المثقفين المقول باستنارتهم ويساريتهم.

هل يمكن لي، إدوار قُلّته فَلّتس الخرّاط، أن أتجاهل أو أتناسى في

كتابتي ـ وهي شيء حميم ـ عناصر قبطية هي مصرية أساساً؟ وبغض النظر عن العقيدة، إنما أتحدث عن «ثقافة» تحتية أو فرعية ولكن عميقة الجذور في نفسي، فانني عندما أسمع القداس القبطي، باللغة المصرية القديمة، أحس أنني ـ بالذات ـ وريثُ الفراعنة والإغريق المصريين، ومالكُ ثقافتهم، (نعم، كان هناك هذا: الاغريق، المصريون، وثقافتهم!) أحس بنوعٍ من الفخر، والانتماء الى ثقافة عريقة ولصيقة بهذا الوطن، هذا الحسّ لا يعرف وجوداً إلا في اللغة العربية التي هي جزءٌ من نسيج الجسد والوعي عندي والتي هي عشقٌ خاص وخالص، وفي لغتي من النص القرآني الكريم البليغ ومن التراث الاسلامي العريق، أكثر بكثير مما فيها من النص التوراتي أو الانجيلي. (وبالمناسبة فليس ثمّ تطابق بين ميخائيل قلدس في «رامة والتنين» وإدوار قلته الخراط، لست مستعداً على الإطلاق أن أوقع بامضائي على كل ما يقول ميخائيل وكل ما يحس، وان كانت هناك بيننا قربى وثيقة).

وهل يمكن ـ في المقابل ـ أن أنسى أثر الأذان في الفجر وأنا بين اليقظة والنوم، في طفولتي، كأنه ترنيم إلهي؟ أو قراءة الشيخ رفعت في رمضان غيط العنب في صباي؟ أنظر كيف كتبت في أكثر من موضع من قصصي تلك التجارب التي ما تزال تهزّ روحي.

السؤال الذي قد يثار هنا هو: **هل يصح ـ أصلاً ـ اعتبار المسألة الدينية (قبطية أو اسلامية أو غيرها) معياراً من معايير الحكم الثقافي أو الفني؟** والجواب البسيط أنني لم أستخدم كلمة «مسيحي» قط، في هذا السياق بل أقول «قبطي». القضية عندي ليست مجرد «الدين». الكنيسة المصرية التي كانت دائماً كنيسة وطنية ومضطهدة، لم تكن في وقت من الأوقات مؤسسة سلطوية، ولا مؤسسة دينية فحسب، بل هي طول الوقت ـ أو معظمه على الأقل ـ مؤسسة وطنية مصرية. ليس الدين، ولا العقيدة هي المناط في هذا السياق. انما أنا أتكلم عن

عناصر ثقافية حضارية يدخل الدين فيها كأحد عناصرها، ليس كمعيار ديني، بل كمعيار ثقافي.

فمن أين تجيء «التهمة» إذن؟ بمعنى ما الذي في أدبي يعطي البعض الإيهام بهذا التحريف؟ هذا التشويه؟

هل تكون الإجابة ربما - في مجرد الجدة في تناول شخصيات ومجتمعات قبطية، لم يتناولها الأدب المصري بهذه الإحاطة، وبهذه الدقة - فيما أعلم - من قبل. ربما صدمة الجدة واقتحام هذه المنطقة المحظورة، أو التي كانت محظورة. إن غير المألوف، دائماً موضع استرابة ونفور في البداية، حتى يستقر.

ليس السؤال هو: لماذا أكتب عن الأقباط؟ بل الأحرى بالسؤال هو لماذا لا أكتب عن الأقباط؟ من الطبيعي - والضروري - أن أتحدث عما أعرفه، عما عايشت، وعشت، وخالطني مخالطةً عضوية، الطقوس والشعائر والفولكلور القبطيّ - هو مصري أساساً - الخلفية الاجتماعية والثقافية والوجدانية لهذا المجتمع القبطي الذي لا يمكن أن ينفصم بحال من الأحوال عن المجتمع المصري الكبير، ولا يمكن أن تجد فاصلاً فارقاً بينه وبين المجتمع المصري الكبير، أقباطه ومسلميه على السواء، مهما كانت له ثقافته التحتيّة الخاصة، غير منفصمة - وخصوصاً غير متنافية أو متعادية - مع الثقافة العربية الإسلامية السائدة.

هذه كلها اذن ساحات قد اقتحمتها - أو اقتحمت مناطقَ منها. فمع إيماني الذي لا يتزلزل بوحدة هذا الشعب، وهذا الوطن، تخامرني شكوكٌ وهواجس انني اذا شاء لي مسار كتابتي، فلن أستطيع أن أكتب أحداثاً مثل التي وقعت - وتقع - في الزاوية الحمراء، أو امبابة، أو الصعيد، بتفاصيلها. هذا «طابو» آخر، عليّ، ربما - أن أواجهه - ولست أعرف كيف. فاذا اقتضى داعي الكتابة فلعلني لن أتردد في ساحة المواجهة.

لم يكن عندي أدنى توجُّس - في هذا الصدد بالذات - من أن يُساء

فهم ما كتبت وما أكتب، ليس عندي في الكتابة توجّس. بالفعل ظهرت، ولعلها ما زالت، ردود فعل مبنية على سوء الفهم، أو سوء النية، في جوّ رواج «الأفكار» أو «الانحيازات» النابعة من الردة الغيبية الحضارية التي تتفشى الآن، وتهدف الى إرجاع مجتمعنا مئات السنين الى عصر من عصور الانحطاط الثقافي والاجتماعي الشامل، لا إلى ما يقارب عصر الازدهار الاسلامي العربي المنفتح على ثقافة - وعقائد - اليونان والسريان والفرس والهند، يناقشها ويحاورها عقلانياً محاورة الند للند، وحتى منذ مئات السنين كان هناك جو من الحرية والفهم والتواشج بين الناس، على المستوى العربي الاسلامي العام وعلى المستوى المصري الخاص معا - لعلنا نفتقده بشدة في السنوات العشر الماضية أو نحوها حين سادت غيبةُ العقلانيةِ والسماحةِ المأثورة عن شعبنا.

ان من يقرأ - حقيقة وبالفعل - ما أكتب، ولا يكتفي بسماع الإشاعات على المقاهي الأدبية يعرف انه لا وجود عندي إطلاقاً لشبهة الطائفية المزعومة، وانْ كان عندي بالتأكيد الروح والمعرفة القبطية التي لا يمكن أن تُبتَر عن الروح والمعرفة المصرية العربية، والتي يجب أن تأخذ مكانها الطبيعي في الأدب.

الآن وأنا أُلملمُ بقايا نهار العمر - إن كان قد بقي للعمر نهار - أجد نفسي عازفاً عن كل سلطة، أو شبهةٍ للسلطة.

ولا أقصد الا السلطة المعنوية طبعاً، فما من مجالٍ عندي لسلطة أخرى، وما كنت قد سعيت قط لمثلها، أو عرفته. ولا أجدُ في نفسي أي نزوع لمثلها، الآن على الأخص، لا بالاقتراب منها - حتى - ولا لممارسة اي شكل من أشكالها.

أجد في نفسي زهداً كاملاً عن الشهرة مثلاً، أو عن الجائزة الأدبية أو نحوها، أو النفوذ النقدي مثلا أو حتى عن الانتشار «الجماهيري» كما يقال، في ذلك كله شبهة السلطة أيضاً.

ما عدت أريد الا أن أصغي ـ خالصاً ـ لصوتِ «سلطةٍ» داخلية عندي، هي ضد السلطة، سلطة موضوعة باستمرار للسؤال.

صوت الايمان المحرق بحرية الانسان. والحس المعذّب بالقهر الذي يضغط عليها ويقمعها، في وقت معا. وصوت اللهفة اللاعجة نحو الصدق، واستبشاع ما هو زائف وأجنبيّ وغريب عن جوهر الانسان؛ مع التسليم، في الوقت نفسه، بذلك الشر المركوز في دخيلته. تلك التفاحة المسمومة التي تحمل معها بذرة الفناء. صوت الحبّ الجسدي التتري الذي يكاد يشرف من فرط الحسية ذاتها على مشارف صوفية، حب يتجاوز الجسدي والآني الى المطلق الروحي والمجرّد المصفّى المشتعلة سماؤه ببياض محترق. صوت النزعة نحو التواصل الحميم والحس (الداعي الى التمرد) بالغربة المضروبة على كل منا، ضربةً قاضية، بحيث لا يفتأ الشوق الى تحطيمها محبوطاً ومتجدداً باستمرار. سلطة الحس بالجمال وأهواله، حتى الكامن منه وراء القبح والتشويه، وصوت الحس بظلمٍ كونيّ ومجتمعي ونفسيّ يقع على الانسان ... لا ينِي يكد ويكافح لنفيهِ وإحلال قيمة العدالة محله.

صوت الحس بالوحدة الأساسية التي تربط بين الناس، والوحشة الأساسية التي تفصل بينهم، والصراع الدائب بين الوحشة والنبذ، وبين القربى والتواصل الى حد الاندماج.

هذه، في ما أظن، البؤر الأساسية المُشّعة في عرض نسيج العمل الذي أقوم به (هل استطعت أن أقوم بشيء منه؟) والتي تفرض بدورها لغةً متسقة معها من الناحية الشكلية، ومحتوى يسعى دائماً الى النهوض بها، وجهداً واعياً ولا واعياً معاً، لتحقيق نقطة الانصهار الكاملة بينها جميعاً.

◆ ◆ ◆ ◆

عن القصة القصيرة
فعل الكتابة

◆ اتساءل أحياناً منْ مِن كتاب القصة القصيرة كنت قد قرأت لهم قبل أن أكتب، أنا نفسي هذا الفن الأدبي؟

وأجيب أن المأزق في هذا السؤال هو تلك «الجملة الظرفية» كما يقول النحاة. فمتى لم أكن أكتب - بمعنى ما - هذا «الفن الأدبي»؟ والمخرج السهل من هذا المأزق هو الإجابة بالسؤال - تماماً كما فعلت الآن - متى لم أكن أكتب القصة القصيرة؟ وبالتالي متى لم أكن اقرأها؟ والرد المتضمن هو: دائماً، منذ أن تخلق عندي الوعي بنفسي، والى غاية ما أذكر هذا الوعي. وهو رد سهل وصحيح ولكنه في ظني ليس رداً على الاطلاق، وليس جاداً أيضاً ... من الحق أن معظم هذه القبيلة من الناس - قبيلة الروائيين ـ قد ارتبط وتزامن عندهم الوعي والابداع - على نحو من الانحاء في كل من الوعي والابداع. ولكن هذا صحيح عند الناس جميعاً فيما أتصور، وفي كل انسان فنان كامن، فنان بالقوة، ان لم يكن بالفعل - والا انتفت مجرد امكانية قيام التواصل نفسها. من منا لم يسمع الحكايات والحواديت في فجر وعيه، ولم يقصها؟ في هذا الفجر

الذي يبدو الآن غائماً في مناطق ما وساطعاً بالغ الوهج في مناطق أخرى، في هذا الاشراق الأول الذي انتظر ابتماثه عندي، في كل مرة. أكتب أو أحلم بالكتابة. كانت القصة، أو الحكاية، خبرة معاشة يمتزج فيها التلقي والعطاء على نحو حميم، وعلى هذا النحو كان الطفل الذي كنته - وهل يخجلني أن أقول: وكأنني ما زلته؟ - يعرف القصة ويحكيها كأنها من صميم عمله هو وليست شيئاً خارجاً عنه.

ولكن المخرج الثاني والتناول الاكثر جدية هو تقييم القصة القصيرة، في السؤال، بأنها فن أدبي. وأياً كانت مواصفات هذا الفن وعناصر هذا التقييم - وهي قضية صعبة جداً وأنا على يقين، أنها في النهاية غير محلولة - فينبغي أن يفهم هذا السؤال على أنه ينصب على قصة لها تحديد ما في سياق فن أدبي متواضع عليه، مما يخرج بنا عن عالم الحكايات وأخيلة الطفولة التي ما زالت لها سطوتها، عندي، حتى في داخل القصة التي أكتبها الآن بكل ما أراه فيها - بعد أن تكتب بالضرورة - من رهافة المدخل ودقة التناول.

فلتكن الاجابة اذن أن قراءة القصة وكتابتها عندي قد تزامنت وتضافرت. القصص الاولى جداً - عندما كنت في التاسعة أو العاشرة - التي جلست أكتبها في كراسة المدرسة وبين قراءاتي الطفلية لكتاب ألف ليلة وليلة وروايات روكامبول والقصص التي كانت تنشرها مجلات قديمة كانت في بيتنا «الفجر الجديد»، واللطائف المصورة و«الهلال» و«المصور» و«الاثنين» و«٢٠ قصة»، وهكذا وركام من روايات وقصص مترجمة ومصرية - وكان الكاتب أو المجلة في تلك الأيام لا أدري، يحرص على أن يكتب بعد عنوان القصة: «قصة مصرية» كأنما تأكيداً لذاتية متميزة أو يراد بها أن تكون متميزة - تلك القصص كانت على سذاجتها اعادة لخلق هذه القصص والاحداث التي أقرأها. في وسط هذا الركام من يذكر الاسماء الاولى؟ حشد من الاشباح لا أستطيع الآن

أن أحدد قسماتها ولا كيف كنت أستجيب لها. التعرف والتمييز جاء بعد ذلك، كانت القراءة عندي في هذه السنوات الباكرة ـ وما زالت ـ نهماً لا اشباع له، وحاجة ملحة وأساسية.

وفي سنوات التكوين وعندما بدأت أقرأ بالانجليزية أيضاً، ماذا أقول؟ «قرأتهم جميعاً» (كما يقول اليوت؟) «عرفتهم جميعاً» وكأنني لم أقرأ احداً منهم، ولا عرفته، في آن. اخشى أن تكون اجابتي غير محددة، ولكن ماذا أفعل؟ هل أكُرّ على السبحة عقدا لا ينتهي من الاسماء.

المحور في اجابتي اذن هو التزامن، كأنما ليس هناك «قبلية» أو «بعدية». عندما تكون القصة هي نفسها الحياة ـ أو اكثر ما فيها حميمية وجوهرية، فكيف يمكن التحديد؟

◆ فما الذي لفتني في البداية الى الاهتمام بالقصة القصيرة؟ كيف بدأت تجاربي الأولى في كتابتها؟

هل أعود بالذاكرة اذن الى السنوات الخالية التي كأنها ما زالت معي، الآن، لأقول إن في إجابتي عن السؤال الأول ما يشير الى إجابة ما. فلم تكن القصة شيئاً خارجياً عني يلفت اهتمامي بها شيء ما، ماذا يمكن أن يلفت اهتمامك بالحياة، الا أنها حياتك نفسها؟ ليس في هذا أدنى قدر من «الشاعرية» أو «الخطابة». هو تقرير جاف وصارم لواقعة جافة وصارمة. ومعنى ذلك ضرورة العودة الى تحليل نفسي ـ ذاتي، واجتماعي ـ اقتصادي، وثقافي ـ حضاري، لهذه الحياة المفردة بالذات، في خضم حيوات لا نهاية لها. أليس هذا ـ بالضبط ـ هو ما أحاوله عندما أكتب «القصة»، لا عندما أكتب «عن القصة»؟ هل هي حساسية خاصة فطر عليها المرء؟ هل هو شوق أولي لتشكيل الوجود من جديد؟ هل هي احباطات الطفولة وتوقها الى تحقيق المستحيلات ـ وكأنها لا تعرف المستحيلات؟ هل هي نوازع عارمة نحو اشباع لا يتحقق أبداً؟

كيف يمكنني أن أفرق بين الأسباب والغايات؟ وهل هناك حقاً

تفريق بينها؟ هل هي ضغوط حياتنا الاجتماعية وكفاحنا الوطني في الثلاثينات وباكر الاربعينات، هل هي تراثي وثقافتي القبطية وأبعادها الدينية ـ الميتافيزيقية بالضرورة؟ وقد عشته بحرارة خاصة في بيئة خاصة؟ أدفعني ذلك كله ـ وغيره بالتأكيد ـ الى هذا المخرج الذي كاد أن يكون لا ارادياً بين الواقع وما هو غير الواقع ـ وأوقن الآن أنه من صميمه وأن «العالم ـ الحياة» الذي يتخلق من جديد في «القصة» هو «العالم ـ الحياة» الحق والواحد. لعل في ذلك ما دفعني الى القصة، لا أدري ولكني لا يمكن ـ بكل ما أملك من مقدرة على التذكر ـ أن أذكر ماذا «لفتني» اليها.

أما تجاربي الاولى الطفلية فقد كانت اعادة كتابة ما قرأته واعادة تخليقه وتشكيله، «قصتي» الاولى ـ أين هي؟ هل ضاعت؟ ـ كانت عن محارب حبشي سقط أسيراً في أيدي الطلاينة على جبال الحبشة، ووحشته واستشهاده، كنا في أيام حرب الحبشة.

وقصصي التالية كانت شيئاً بين الشعر والتأمل والتهويمات الرومانسية، عن رعاة وجوابين على سفوح الأولمب وفي وادي النيل وسقوطهم بين آلهة الحب والقدر من ناحية، وبين أشخاص نصف اسطورية ونصف انسانية لهم اسماء مثل «أوزيريس»، و«الموت» و«الملاك» و«الشيطان»، وهكذا.

وجاءت بعدها «قصص» عن فنانين تحترق بهم معابد أوثانهم وفلاحين يعزفون الناي على شط النيل ويغوصون مع الجنيّة في عالم سفلي مضيء.

كنت أكتب، مع هذه «القصص» منذ كنت في التاسعة أو العاشرة حتى السادسة عشرة شعراً يتنقل من جمل طفلية حماسية وعاطفية الى أوزان مقفاة شديدة التقعر والتفاصح الى شعر مرسل على طريقة مدرسة أبوللو ثم الى شعر فيه كل الحرية في كل القيود هو الذي

أسلمني الى صياغة «القصص» و«المسرحيات» التي لا تلتزم بمواصفات ولا تقلد أحداً أو شيئاً، تهويمات من الاحداث واندفاقات التأملات والاسئلة والاشواق والانفعالات التي لا يعرفها الا الصبا الباكر المشتعل بحريقه الداخلي الخاص.

وكأنما بين ليلة وضحاها ـ بعد ذلك ـ كتبت أولى قصص «حيطان عالية»، وكأن هذه القصص كانت قد نضجت ـ بالقوة ـ على تلك النيران الأولى المتطاولة المدى من الصياغات والقراءات ومعاناة بدء تشكل الوعي الحقّ بالقضايا الاساسية التي ما زالت تشغلني حتى الآن.

◆ فاذا رجعت بالذاكرة، عبر غمار الزمن، وخضّم القراءات، لأتساءل:

هل قرأت شيئاً عن أصول هذا الفن القصصي أو عن طرائق كتابته؟

كانت اجابتي، «نعم»، بالطبع، كثيراً.

هذا كل ما يتطلب ظاهر السؤال الاجابة عنه. وبالطبع للسؤال مقاصده وبواطنه، فالسؤال لم يقل: ماذا قرأت بالتحديد؟ وإجابتي عن هذا السؤال الباطن هي: الكتب الأساسية، المتون، التي كانت تدرس في كلية آداب الاسكندرية في الاربعينات الاولى، كنت أدرس الحقوق وأقرأ مفردات ومراجع الآداب مع أصدقائي فيها. ما هي بالتحديد؟ هل يطلب مني أن أذكرها الآن بعد أن قرأت في النقد مالا أعرف الآن أن أحصيه؟ في تلك الايام كانت مكتبة الدكتور زكي ابو شادي مفتوحة لنا، وكانت مكتبة بلدية الاسكندرية عامرة، وكان نهمي لها كلها لا ينتهي. لم أكن أسعى الى قراءة تعلمني، أو استفيد منها، كيف أكتب. وفي الوقت الذي كنت أريد أن أعرف فيه ـ أعرف كل شئ لو أمكن افتلك أيام الشباب وطموحاته الغريبة، أظنها لم تنطفئ، تماماً، حتى الآن ـ كنت أيضاً مؤمناً ايمان الشباب بأنه ما من ناقد أو دارس بقادر على أن يريني كيف أكتب

(أليس هذا هو الجانب الباطني الثاني من السؤال؟). وأنا الآن، في كهولةٍ ما زال فيها شباب محترق - ما زلت لا أرى نفسي ناقداً أو دارساً، وما عنيت قط بأن أصنف أو أدرس قراءاتي في النقد. أقرأها وكأنني أنساها على الفور. وأظنني أكتب كأنني لم أقرأها قط. وهو غير صحيح، بالطبع، فلي اختيارات في طرائق الكتابة، لم تأت بمحض الفطرة وحدها على الأقل، ولكن هذا سؤال آخر تماماً.

♦ فما الذي جعلني أختار إطار القصة القصيرة للكتابة دون غيره من أطر التعبير الادبي؟ هل تعلق الأمر بحالةٍ نفسية أم بطبيعة الموضوع الذي عالجته؟ أم أن امكانية النشر هي التي وجهتني الى هذا الاختيار؟ كما كان يحدث كثيراً، وما زال؟

هل أقول: بل هي التي اختارتني ولم أخترها؟ في هذا شيء من الصحة، وكثير من الزيغ عن الاجابة، طبعا. قلت انني كتبت قصصي الطفلية الأولى بدوافع ألمحت إليها، أشواق ونزوعات وضغوط، في سياق نفسي، واجتماعي، وميتافيزيقي بدأ يتشكل مبكراً جداً ولا يني ينمو ويهضب ويتكثف، نحو اعادة تشكيل «العالم - الحياة»، نحو خلق أولي وقديم، نحو تواصل أو سعي لاعج، نحو صياغة «قانونٍ للايمان»، ولكني بهذا استبق الاجابة عن السؤال التالي. لكن امكانيةَ النشر، بالقطع، لم تكن لا سبباً ولا مقصداً. لم أنشر شيئاً حتى عام ١٩٥٨ عندما طبعت «حيطان عالية»، هكذا، مجموعة في كتاب، على حسابي. وحتى الآن لا أكاد أعرف طريقاً ممهداً أو غير ممهد للنشر وأصبحت الآن، بحكم الواقع، لا أهتم كثيراً. ولكن هذه أيضاً مسألة أخرى.

♦ فما الذي تهدف القصة القصيرة عندي الى توصيله الى القارئ؟ هل اتمثل قارئي وأنا اكتب؟ من قارئي؟

ما أصعب هذا السؤال. دائماً يُسأل وأسأله نفسي، ودائماً كأنما أُجيبه للمرة الأولى. أريد أن أصل للقارئ، ببساطة. أريد أن أقيم جسراً

بين الجزر المنفصلة في خضم الوحشة والعنف والاختناق، أن أخطو مع القارئ ولو مقدار خطوة واحدة في ساحة الحقيقة، حقيقتي التي هي أيضاً حقيقته، ان ترتفع معرفتي ومعرفته بهذا «العالم ـ الحياة» ولو مقدار قامة واحدة، ان نتحمل، أنا وهو، نحن معاً، جمال هذا الوجود الذي لا يطاق وأهواله الفادحة، أن نحلم معاً حلم العدالة والكبرياء ونعرف مشقة الحلم، وعناء العمل الذي يكاد يكون في قلب اليأس وان لم يقع فيه، من أجل الحلم، وأن نسمع أنا وهذا القارئ الذي لا أعرفه ـ وأعرفه بحميمية معرفتي لنفسي في آن ـ عن ذات انفسنا، معا: أن ندرك معاً هذا اللامعنى والخراب والشر الذي يحيط بنا، وعندما ندركه، عن طريق هذا الفن، ففي الادراك، وحده، نفي له جميعاً، واقرار به لا ينفي هذا النفي نفسه. وأن أوصل اليه ـ ان أصل معه على الاصح ـ الى قيمة الحب، والجسد ومباهجه وعذاباته، والى رقة العالم ووحشيته، والى حافة الموت وتجاوزه، والى سؤال الله، وفي السؤال، وحده ، اجابة ما. يعني أهدف الى معرفة قيمة ما ـ أو قيم ما ـ والى جمالها الخاص ـ والمعرفة هنا خلق وتعرف في وقت معا.

لا أتمثل قارئي وأنا أكتب، لأنه، في تصوري: ليس مغايراً لي أتمثله أو لا أتمثله، ليس خارجياً، هو في وقت معا أنا. وقارئي أيضاً كم مجهول عندي، ليس هو الصفوة، وليس هو الشعب، ولا الجمهور، هذه في ظني تصورات سوسيولوجية بحتة. قارئي احتمال قائم، هنا والآن، وفي غير مكان أو زمان ـ لأنني أظن نفسي أيضاً احتمالاً يمكن أن أقول عنه هذا ـ وهو أيضاً صلة حميمة. اما بالمعايير السوسيولوجية ـ ولها ضرورتها وشرعيتها ـ في الثقافة المصرية العربية الراهنة التي نعرف صفاتها، تفشي الأمية، مجرد أمية الألف باء، تفشياً مروعاً، فضلاً عن الأمية الثقافية، ومفازع الغيبيات، وسطوة أدوات الاعلام بقيمها المدمرة أو بتدميرها للقيم ـ كيفما شئت ـ فأنا أسأل نفسي: من هو قارئي؟ ولا

أعرف. وحتى في أمثل الظروف الثقافية والحضارية ـ وهنا مفارقة في مستويات الاجابة ـ أليس سعيداً ذلك الكاتب الذي يجد قارئاً واحداً؟ القارئ الواحد، ببساطة، قوة يمكن أن تتضاعف الى ما لا نهاية، يعني هو احتمال لا نهاية لحدوده، ليس له حدود يمكن حسابها.

◆ أما عن الزمن الفعلي لفعل الكتابة نفسه فهو ساعات قلائل، متصلة في الغالب اتصالاً لا ينقطع، وبحدة، وتحت ضغط وفي حال من التوهج، تجعل الزمن نفسه غير محسوب.

لا صعوبات ولا شبهة صعوبات في أثناء الكتابة، اذن. الصعوبة التي لا تكاد تحتمل، والمحنة الفادحة، هي في كتابة أول كلمة من أول جملة، بعدئذ سورة الكتابة هي نفسها سورة تحقق مشبوب متدفق حتمي، ما أشبهه بفعل العبادة، أو العشق. لهذا فلست كُاتباً محترفاً، ولا كاتباً كثير الانتاج مهما بدا من غير ذلك، باي مقياس. بل مقل بالنسبة الى ما يساورني دوماً من كتابة غير متحققة، الى حد الاخلال.

أما عملية الكتابة بمعنى آخر، أي عملية التخلق والاحتشاد والاستعداد والتشكل، اذا شئنا، فقد تستغرق سنوات طوالاً. بعض قصصي القصيرة استغرقت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة منذ بدأت تتخلق، ولم أنقطع عن كتابتها، دون أن أكتب جملة واحدة طيلة هذه السنوات، ثم كتبتها في ساعات، في غضون ليلة واحدة.

◆ ليست الحرفة عندي. وهي قطعاً في تصوري موجودة وشديدة الإحكام. منفصلة بأي معنى عن الجوهر. التشكيل يأتي واحداً غير منفصم، أقانيم الكتابة كلها جوهر واحد، إن صح هذا التعبير. ليست هذه قضية الشكل والمضمون التي ماتت وشبعت موتاً نقدياً، ولكن الاختيارات الحرفية ـ أيضاً ان صح التعبير ـ سابقة على فعل الكتابة، ومرتبطة بل مندغمة بالرؤية القصصية نفسها. مثلا، ليس تكتيك الحوار أو المفاجأة الداخلية (الداخلية في قلب الأشياء ومعها

أيضاً) ولا انتفاء التسلسل الزمني الخارجي التقليدي، ولا اندماج الاماكن، ولا الصيغ الاسلوبية ـ الكتابية للتزامن، والتنافي (تكرر لا النافية بايقاعات متراوحة وملحة، مثلاً) ولا توحد العضوي باللاعضوي، ولا استنطاق الحلم بكل صياغاته في قلب الجامد والخارجي والواقعي، ليست هذه كلها طرائق حرفية ـ فقط ـ بل هي أيضاً، وبشكل لا سبيل الى مفاصلته، رؤية وحساسية وادراك، على هذه المستويات الثلاث، ومن ثم فهي ليست ـ كما هو واضح ـ عناصر مسعفة بل مقومات لا وجود لفعل الكتابة الا بها.

◆ لا يأتي الاهتمام بالمغزى الاجتماعي عندي في سياق فعل كتابة القصة، بل هو سابق ومعاصر وقائم، في الخلفية أو في الأرضية الأساسية من اهتماماتي، باعتباري كائناً اجتماعياً بالضرورة وكاتباً بالضرورة أيضاً، على اختلاف مدلول الضرورة في الحالتين. لست أقصد قصداً الى المغزى الاجتماعي، اذا كان ذلك ما تعنيه هذه المسألة، ولا الى المغزى الاخلاقي، ولا الى الدعوة ـ بالمعنى المصطلح عليه ـ ولا حتى الى مغزى فلسفي أو ميتافيزيقي كما أني لا اكرر. لا يمكن للقصة الا أن يكون فيها شيء من هذا كله أو بعضه، ولكن ذلك لن يأتي عن اهتمام ارادي مقصود، بل لا بد أن يجيء عن رؤية الكاتب واهتماماته وتصوره لنفسه ولمجتمعه وللحياة، كما هو بدهي. لي هموم بازاء الاوضاع الاجتماعية المعاصرة، ويالها من هموم! ودخول هذه الهموم في سياق وتشكيل العالم الذي تكونه القصة حتمّي فيما أتصور، ولكنه دخول متضافر أيضاً مع هموم أخرى ضرورية أيضاً عندي، ضرورةً أساسية، فما من فصل يمكن أن أتصوره بين داخل الانسان وخارجه، بين ما يجيش به حلمه وشوقه وجسده المتعين الآني العضوي الحارّ وما يعتمل حوله ـ وفي داخله بالضرورة أيضاً ـ من تركيبات اجتماعية وبين هذه كلها وأسئلة وجوده، نفسها، موته وقدره،

وهذا الكون الشاسع ونجومه الفادحة الثقل والسماء الناطقة بصمت رهيب. أهذا يضير بالمغزى الاجتماعي؟ بل هو يؤكده، ولا وجود حقاً للمغزى الاجتماعي ـ أياً كان فهمنا له ـ إلا به.

◆ لست أظن مدخلي الى القصة القصيرة حدثاً ولا شخصية، على الاقل بالمعنى القريب المألوف للحدث أو الشخصية. بداءةً تتخلق القصة عندي ـ على الأغلب، أو على الأرجح ـ من صورة، صورة تتشكل في الوقت نفسه بأصوات، بكلمات، بمادة اللغة وقوامها. وسواء كانت هذه الصورة لمشهد خارجي ـ هو نفسه ساحة النفس المسفوحة ـ أو لفعل يدور بلا انفصام عن هذا المشهد الذي يضم الخارج والداخل، والواقع واللاواقع، أو للتكوّن الأولي ـ المتحقق فعلا منذ أول لمسة ـ لشخصية، أو حتى صورة لحوار ـ اذا أمكن أن اقول ـ ، ـ وقد حدث ذلك لي في قصة «الجامع القديم» مثلاً ـ سواء كان ذلك أو غيره فهي أساساً صورة تتخذ لنفسها على الفور جسداً من اللغة ـ وأظن أن لي لغتي ـ فهي تتخلق بالكلمة أو بنسق من الكلمات، بجرسها وايقاعها وكثافتها أو رقتها وهكذا ـ وهي في الآن نفسه تأتي حسية ومدركة، أي أنها تأتي حسيّة ومتجسدة ولها طعمها ورائحتها وملمسها ومرئية شديدة الحضور البصري أساساً، ويتداعى معها وفيها فكرها، ولها عقلانيتها الخاصة بمعنى ما، أي أنها تتدرج في مفهوم، في تصوّر، في رؤية فكرية. ثم يأتي بعد ذلك ـ بعد هذا المدخل ـ تطور القصة في حبكة ما، ليس ضرورياً أن تكون محبوكة بالمعنى التقليدي، بل لعله ضروريٌ الا تكون كذلك. أما الحدث فربما كان في الجملة، أي في اللغة نفسها ـ هذا عندي حدث ـ أو في تلك الصور من الأشياء والأحلام، هي الأحداث عندي. أما الشخصية عندي فهي واحدة، أو متقاربة جداً، لست أظن أنني أحكي حكايات، ولست رساماً للشخصيات «بورتيريست»، سأترك ذلك كله، بسعادة، لصنّاع أدب الاستهلاك وحكايات الأفلام الشائعة ورسامي

الكاريكاتير، هذه كلها اقتطاعات، واصطناعات، دراسات وتسليات، لها ضرورتها، ربما، في سياقٍ أراه مختلفاً كل الاختلاف عن سياق الفن، والمعرفة الخاصة الشاملة، التي لا سبيل اليها إلا الفن.

ولكن ذلك ليس معناه، بالبداهة، أن توشية الفن القصصي - بالحوار والحدث والشخصية - ومَكْر العمل القصصي نفسه، أشياء لا أهمية لها. بل ربما كانت أهميتها أساسية، وانما هي تأتي عندي في مقامٍ تالٍ، وبترتيب زمني لاحق في عملية التخلق الفني، ان صح القول، على مَا قَد يكون في هَذا الترتيب من فروق هي غاية في الضآلة والزهادة، عند فعل الكتابة نفسه. زمن التخلق قد يستغرق سنوات، أما فعل الكتابة فلا زمن فيه.

أما تعيين الزمان والمكان للحدث (أو الأحداث) التي تتضمنها القصة القصيرة عندي، أم تركهما بلا تعيين، فهي مسألة لا تعنيني كثيراً، بهذا التحديد.

هذه المسألة، على الأغلب، إنما تتجه الى قصص مكتوبة على محور نمط معين، وهو نمط واحد، في نهاية التحليل، إن سلباً وإن إيجاباً: محور القصة التقليدية، بوجهها المعروف في قصة القرن التاسع عشر أو وجهها المقلوب في تمردٍ ساذج الى حد ما، ومرتبط بالوجه التقليدي ارتباطاً تقليدياً لا يخرج في النهاية عنه بل هو ظله الشاحب. واذا افترضت - وأظن أن هذا هو واقع الحال - أن ما أكتبه لا يدور حول هذا المحور، لا ايجاباً ولا سلباً، فلست أدري كيف أتناول المسألة هنا: زمان القصة عندي - كزمان الخبرة الانسانية الحميمة نفسها فيما أظن - ليس متعيناً بالضرورة، على النحو التقليدي، ولكنه ليس منتفياً، أو على الأصح ليس منفياً. أظنه زماناً مركباً، هو الآن في لحظة الكتابة، محددة ومعروفة، وهو، الآن في لحظة القراءة نفسها - ويا للطموح! - وهو أيضاً زمان حيٌّ حدث فيما اصطلح عليه بالماضي ولكنه لم ينقض، والماضي محدد أيضاً

ومتعين ومعروف من السياق، ولكنه يتجاوز هذا السياق، يضمّه ويحيط به ويفرقه ويأتي به الى المضارع والى المستقبل في وقتٍ معاً. وليس هذا الماضي واحداً - في تعينه وتحدده - بل متعدد، ولكلٍ تعينه وتحدده وتجاوزه أيضاً. لا سبيل الى توضيح ذلك الا من خلال القصُص نفسها، لا عن طريق هذه التجريدات شديدة الجفاف والصرامة.

أما المكان فهو عندي له حضوره وله سطوته كذلك. المكان عندي - ان صح القول - هو حدث، بحقه الخاص، فما من سبيل الي تركه غير متعين، وهو في تحدده المجسم لا بد أن يكون متعيناً بمعنى ما، ولكنه قد لا يكون مسمًّى، وقد يُسمًّى بالتحديد. قد يكون المكان غيط العنب في اسكندرية أو الانفوشي، ويُسمًّى، او قرية أميّ «الطرانة» في البحيرة أو بلدة أبي «أخميم» في الصعيد أو قد يكون شارعاً أو حارة في راغب باشا أو محرم بك، وقد يسمى أو لا يسمى، ما أهمية التسمية؟

ومرة أخرى وهو ما حدث في قصص، ومنها على الأخص، «اختناقات العشق والصباح»، كما كان قد حدث في روايتي، «رامة والتنين» لا يصبح المكان واحداً ولا منفصلاً في الموقع أو في الزمان، أي أنه يصبح متراكباً ومتزامناً، يصبح مركباً من أماكن عدة وفي أزمنة عدة، ولكنه مع ذلك محدد وعضوي، بمعنى أن له جسداً وله دور فاعل، هو أيضاً حَدَثٌ. لذلك فالأحداث بالمعنى التقليدي، ليست مهمة عندي، وان كانت أيضاً ليست قليلة الأهمية.

◆ فهل أرى فيما انجزت حتى الآن من قصص قصيرة انه يمثل مراحل تطوّر متعاقبة؟

أتصور، أساساً أنها ليست مراحل تطور متعاقبة بقدر ما هي عملية تطور واحدة، نمو وتكثف وغوص في أغوار عملية واحدة ليست متغايرة ولا منبتة. تدفق تيار واحد قد يكتسب في اثناء تدفقه قواماً أكثف، أو تصفو مياهه، ولكنه لا ينحرف الى مسار مختلف اختلافاً بيناً، قد ترفده

روافد جديدة ـ ما دمنا قد مضينا في هذه الاستعارة فلنتابعها حتى النهاية ـ وقد تعلو دمدمته أو تخفت، أو يتفتح عن دوامات أو ينساب في رقرقة جديدة، ولكنه واحد، في الأساس. وأظننا نعرف المأثور: أن كل كاتب أنما يقضي حياته كلها يكتب قصة واحدة. وأنا أضغط هنا على كلمة «كاتب». ولا يعنيني كثيراً «إنتاج» الصناع المحترفين.

في هذه العملية المتدفقة من «التطور» منذ «حيطان عالية» عبر «ساعات الكبرياء» الى «اختناقات العشق والصباح» ثم «أمواج الليالي»، وما بعدها استطيع أن أتصور أن ما انتهيت اليه هو فيما آمل ـ نوع من التوحيد الحميم والاندماج، في التشكيل أو الرؤية معاً، بين مستويات من العمل كانت الى حد ما متجاورة وليست متداغمة في قصصي الأولى، حيث كان ثم شق رفيع بين مستوى قد أسميه الحلم أو الداخل الحميم أو الرمز أو ما شئت أن تسميه، ومستوى آخر هو الواقع أو الخارج أو الحبكة المحكية ـ وان كانت منذ البداية متصوَّرة دائماً من موقع داخلي وحميم ـ أظن هذا الشق قد التحم الآن، وانصهرت المستويات جميعاً ـ بدرجات متفاوتة بالضرورة، من التحقق، فالمهم هنا هو التحقق لا درجته وقد يصدق ذلك أساساً على مدى الانصهار بين مستويات المعرفة والرؤية والتشكيل، وليس فقط على صعيد الفرق بين «الواقع» و«اللاواقع» كما قلت، بل على صعيد التوحيد والتكثيف والتقطير بين أنسقة الخبرة الفنية في تناولها للذات والموضوع، للفرد والمجتمع، للانسان والكون، للحس والعقل وهكذا.

على أن المغامرة الفنية هنا هي دائماً ـ وبالتعريف ـ وثبة في الظلام، في كل مرة. والمرء دائماً عندما يكتب إنما يقامر بالهلاك أو بنشوة تحقق لا مثيل لها، في كل مرة صراع على سلم يعقوب.

◆ فهل انصرفت، حقاً، عن كتابة القصة القصيرة الى غيرها من الفنون الأدبية؟ هل تحولت الى «روائي» فقط، كما يقال؟

لا، لم أنصرف عنها. كيف يمكن أن أنصرف، وقد عرفت الآن عني ما عرفت؟ انقطعت فترات طويلة عن فعل الكتابة بمعنى أن أخط على الورق، فعلياً، قصة. ولكني لم أكف حتى في أحلك فترات التردد والحيرة والمحنة عن أن «أحيا» القصة القصيرة، فأنا أحياها قبل أن أكتبها، واحياها عندما أكتبها بدرجة من توهج الحياة متوقدة ونادرة، ومن ثم، كما قلت، فان قصصي قليلة، الحياة دائماً ضنينة بلحظات التوهج المتوقدة.

ولكني كتبت أيضاً رواية ـ واحدة «رامة والتنين»، استغرقت وحدها ثماني سنوات. ثم تعاقبت رواياتي بعد ذلك والسؤال هو: لماذا الرواية؟ لأن طبيعة الخبرة كانت تقتضي هذا. ولكن هذه إجابة سهلة وبالتالي غير صحيحة كل الصحة على الأقل. حتى مجموعات ـ أو افلاك ـ أو أنساق قصصي القصيرة انما كانت ـ على الأصح ـ نصوصاً مترابطة وبينها علاقات عضوية وثيقة، يمكن، اذا شئت أن تجد بينها توحداً وتساوقاً، أصداء بل مقومات متشابكة جيئة وذهاباً، علواً وخفوتاً، وهكذا. وحتى روايتي هي نَصّ، لك، اذا شئت، أن تقرأه كأنه وحدات مستقلة لا على مستوى الفصول فقط، بل حتى على مستوى «الفقرات» و«مجموعات» النصوص والجمل الداخلية أيضاً، وان كانت في الوقت نفسه مترابطة ترابطاً حميماً وأساسياً. وهذا كله، فيما أرجو، ليس، بأي درجة من الدرجات، حيلة فنية ولا طرائق تكتيكية، بل هو نابع من رؤية ما، وتصور ما، وخبرة ما، وحساسية ما، واحدة وتزداد، فيما أرجو، مع الممارسة والمعاناة وضوحاً وتعقيداً، كثافة وصفاء، في وقت معاً.

الواقع في تصوّري أن «القصة القصيرة» و«الرواية» قد يتداخلان ويتواشجان الآن باعتبارهما نوعين أدبيين، ليصبحا ، ربما، «نوعاً» واحداً، متعدداً في آن، هو ما أسميته «كتابة عَبْر نوعية».

هذا المصطلح (الكتابة عبر نوعية) أصبحت كثيراً ما أستخدمه في كتاباتي النقدية. فاذا أحببت أن أضيء بعض جوانبه فانني، في حقيقة

الأمر، يمكن أن أبسّط هذا المصطلح على النحو التالي:

اذا سلمنا بأن الحدود القاطعة للأنواع الأدبية قد أصبحت الآن موضع تساؤل واذا سلمنا بأن المواصفات التقليدية لفنون الكتابة، وللفنون بشكل عام، المواصفات التي تزعم أن القصة القصيرة يجب أن يتوفر فيها كذا وكذا ... وأن الرواية على عكس ذلك يجب أن يتوفر فيها كذا وكذا ... والمسرح عكس هذا وذاك ... الى آخر هذه المقننات أو الأطر أو الأوضاع أو المواصفات التي وضعها النقاد والباحثون بعد أن أبدع المبدعون وبعد أن كتب الكتّاب المادة الابداعية التي تستخلص منها تلك القوانين وتلك المواصفات، فاننا نجد الآن في سياق المغامرة الفنية المتصلة والمستمرة والضرورية بطبيعة الحال أن القصة القصيرةمثلا يجب أن تفيد من منجزات المسرح، نجد في القصة القصيرة أيضاً سمات حوارية بحتة تكاد تقترب من جوهر الشكل المسرحي، ليس في هذا ما حاوله توفيق الحكيم أو ما أسماه «المسرواية» بل أعني شيئاً أعمق وأكثر تركيباً واكثر بعداً.

نجد أن الرواية على سبيل المثال أيضاً يمكن أن توجد في أجواء شعرية سارية ومخامرة وشديدة الفعالية والتأثير مما كان يعتبر في وقت من الأوقات في عرف مذاهب نقدية معينة عيباً ونقيصة لأن الرواية يجب أن تكون بعيدة عن الشعر، وغير ذلك من التصورات خاصة اذا لاحظنا أن هذه الفنون يمكن أن تفيد من منجزات السينما ومن منجزات الفنون التشكيلية على نحو أو آخر، كما يحدث بالفعل.

اننا نجد، ان المواصفات التقليدية والحدود القاطعة بين كل نوع ونوع بل بين كل فن وفن قد تهاوت ... وانه من الممكن أن يفيد كل نوع وكل فن من منجزات الفنون الأخرى.

بهذا المعنى وببساطة يمكن أن نتصور معنى أو صفات أو خصائص ما نسميه «الكتابة عبر النوعية» أي التي تعبر وتتجاوز المواصفات

التقليدية للأنواع الأدبية القديمة.

القصة ـ القصيدة، مثلاً، هي تعريف لتلك الكتابة التي تشتمل وتستوعب منجزات نوعين أدبيين متفارقين ومتمايزين ... نوع القصة ونوع القصيدة.

واذا كانت الكتابة التي أسميها «القصة ـ القصيدة» تشتمل على خصائص وسمات هذين النوعين الأدبيين فانها أيضاً اذ تتمثل هذه الخصائص جميعاً تتجاوزها ومن ثمّ تنتقل بها الى نوع أدبي جديد فيما أتصور، فلنسمه في هذا السياق القصة ـ القصيدة ولنسمه في سياق أوسع وأشمل «الكتابة عبر النوعية» أو بمصطلح آخر (النص المفتوح) أو (العمل المفتوح) بمعنى العمل الذي يمكن أن يتمثل خصائص أنواع أدبية متعددة ولكنه لا يقتصر على مجرّد تجميعها أو رصها جنباً الى جنب بل يخلق من استيعابه لهذه الخصائص المختلفة نوعاً فنياً جديداً ...

بطبيعة الحال فان ذلك أمر يمكن تقصيه نقدياً على نحو أكثر تفصيلاً وينبغي دراسته وأن يعكف عليه عدد أكبر من الدارسين والنقاد والباحثين، وذلك لن يتأتى لنا الا اذا توافرت فيه كتابات أكبر وأكثر تنوعاً مما تتوفر الآن.

◆ ◆ ◆

ليس هناك تحيز عندي لهذه الكتابة بمعنى الاقتصار على تذوق هذا النوع أو الاعجاب به، وانما كتبت عن هذه الظاهرة، ربما لأنها قريبة مني، ومما أكتب، ولعلني لاحظت ـ منذ البداية ـ أن القصص والروايات التي كتبتها منذ الأربعينات وحتى الآن، يسري فيها روح شعري قوي ومخامر وأساسي، وليس مجرد اضافة أو زينة، أو اقتحام بل هو نوع من الانصهار بين عناصر السرد القصصية، وعناصر الشعر الأساسية.

ثم لاحظت ـ بعد ذلك ـ في العقدين الأخيرين أن أكثر من كاتب بدأ

ينحو هذا المنحى، ولا ننسى بالطبع أن بدر الديب بدأ يكتب هذا النوع - منذ الأربعينات - من غير أن يتصل أحدنا بالآخر، فقد كنت بالاسكندرية، وكان بالقاهرة، والتقينا في منتصف السبعينات تقريباً، ولكن الأحدث من ذلك كان الراحل يحيى الطاهر عبد الله الذي تميزت كتابته الأخيرة بأنها، بالفعل، درر أو تحف متميزة على وجازتها وقصرها، ولا يمكن وصفها الا بأنها قصص قصائد.

وجاءت بعد ذلك، اعتدال عثمان، وضربت بسهم في هذه الكتابة ثم انخرط أكثر من كاتب شاب من أمثال منتصر القفاش وناصر الحلواني، ومحمد حسان وسعد الدين حسن، وغيرهم، مما أثبت أن هذا النوع أصبح ظاهرةً مهمة ينبغي أن تُدرس، وتحلّل.

اذن، فان فكرة الحدود القاطعة المانعة بين الأنواع الأدبية لم تعد في تصوري سليمة أو حتى ممكنة. هناك - بشكل واضح - تداخل بين الأنواع الأدبية، ولا أقول تواصل أو تقارب. فقد أصبحنا نجد الرواية/الشعر، والقصة السينمائية. وقس على ذلك، بل هناك أكثر من ذلك، هناك تداخل بين الفنون القولية وغير القولية مثل الرسم والنحت، وبالتالي لم أعد أتصور أن هناك قصة قصيرة خالصة كما كتبها تشيكوف أو موباسان أو يوسف أدريس، استنفدت هذه القصص ما لديها، ولم تعد قادرة أن تعطي اكثر مما أعطت، فالساحة الآن مفتوحة للمغامرة، ليست مغامرة شكلية فحسب، بل أن الشكل لا ينفصم عن «الرؤية» كما هو بديهي، وبالتالي فان المستقبل مفتوح أمام أنواع لا تعيد انتاج القديم بل تفترع غير المسبوق.

ان ما أرمي اليه ببساطة هو أن المواصفات القديمة، والحدود التقليدية الصارمة سقطت، هذه الأشكال التي أشبعت حرثاً، وغرساً، وزرعاً، وحصاداً، لم تعد قادرة على انتاج الجديد من المحصول المغذي، ان صحت الاستعارة. ليس عندي - كما أصبحنا الآن نتوقع من كتاباتي -

شـروط صـارمـة لتـعـريف القـصـة القـصـيـدة، فكل هذا التـنظيـر يخضع للابداع، وليس للتنظيرات المسبقة، انني لم أبدأ بالتنظير، وانما بالابداع، واستخلصت من كتاباتي وكتابات الآخرين تصوراً لذلك النوع من الكتابة.

ان هذه الكتابة تستقطب الأنواع التقليدية بحيث تستوعب ما يقتضيه الفن منهـا، ولكنهـا تتجـاوزهـا الى مـا أتصـور أنه نوع جديـد قـائم برأسه لا ينتسب انتساباً مباشراً الى المفهوم التقليدي أو المصطلح الموروث لأنواع القصة، والرواية، والشعر والمسرح، وحتى المقال أو الدراسة.

ومع ذلك فهو ليس مـجـرد خليط متراكب أو فـوضى ضـارية بسـهم في هـذه الأنـواع، ولكنه نسق خـاص يمكن في النهـايـة المـيل بـه الى هـذا النوع أو ذلك، دون أن يندرج تحت هذا النوع أو ذلك بالتحديد.

ما أسميه «القصة ـ القصيدة» أو «الرواية ـ الشعر» يمكن أن تحلق بجناحيها في أفـلاك الفنون الأخرى ـ ليس فـقط الأنواع القوليـة الأخرى ـ فمن الممكن أن تأخذ من الموسيقى، بل تعتمـد على الموسيقى، كما يحدث عندي كثيراً هذه الأيام اذ يقوم مجـرد الصوت أو الجـرس النغمي بوظيفة أسـاسيـة. دعك من أن للفنون التشكيلية من تصوير ونحت دوراً هامـاً هـنـا، ولا شك أن الدرامـا وخـاصـة التـقنيـات السـينمـائيـة تنهض بمقومات رئيسية أحياناً في هذه الكتابة.

ولا شك، كـمـا قلت، أن هذه الكـتـابة تختلف عن تجـربة «بنك القلق» التي قدمها توفيق الحكيم في الستينات تحت عنوان «المسرواية»، مع أننا نسلم له في البـداية بفـضل الريادة وقـدز من المـغـامـرة والاقـتـحـام، لكن «المسرواية» لا تعدو أن تكون تجربة متعثرة لجأ فيها المسرحي الرائي الى مجـرد لصق، أو مـا يمكن أن ينتمي الى تقنيـة الكولاج في الفن التـشكيلي، مـخـتـزلة جداً، من تجاور وتـعـاقب نوعين (المسـرحيـة والرواية) تجاوراً أو توالياً لا يصل الى أي قدر من التداخل والانصهار والتفاعل الجدلي.

◆ ◆ ◆

ان ثمة صعوبة هنا تتمثل في انني أريد التركيز على القصة القصيرة لكنك تعرف جيداً الآن تصوري للكتابة ولرأيي فيما يتعلق بصعوبة الفصل بين الأجناس الأدبية.

لقد بدأت كاتباً للقصة القصيرة، ولا أقول انني اقوم بالتركيز الآن في مجال الرواية، أتصور أن ابداعي يسير بخطى متوازية في المجالين، على كل حال فان السؤال قد يثور على النحو التالي: أثناء الخبرة الإبداعية وخلال معايشة «القصة» وخلال كتابتها، ما هي الفوارق التي أشعر بها بين ابداع القصة القصيرة وابداعِ الرواية؟

والسؤال، على هذا النحو، صعب فعلاً، وأظن انني قد تنبهت في فترة متأخرة الى عدم وجود فرق جوهري بين «أنواع» ما أكتب، وأنه حتى في القصة القصيرة التي كتبتها على أنها قصة قصيرة وتحت وهم أنني ملتزم بتقاليد جنس القصة القصيرة (وكان ذلك في الفترة المبكرة قبل عام ١٩٥٥) اكتشفت أن هناك ما يسمى بالنفس الروائي، وفي أقصر القصص التي من نوع «الأوركسترا» أو «أمام البحر» في مجموعة «حيطان عالية» مثلا، تجد نوعاً من الوقفات التي تكاد توقف مجرى الشعور بشكل كامل. يتعلق ذلك بالأحداث والشخصيات والانتقال بين الأحداث والشخصيات والمشاعر، تلك الوقفات المليئة المتأنية التي توحي بأن العالم كله قد توقف.

في حقيقة الأمر، في تصوري، فان الحدود أو الفروق الحاسمة بين الأنواع الأدبية ان لم تكن قد تلاشت فقد اختلت اختلالاً كبيراً، وحتى في الأعمال الروائية التي كتبتها، هناك قدر من الاستقلالية بين الفصول. هل يمكن تسمية هذه الفصول قصصاً قصيرة أم لا؟ في الوقت الذي توجد وتتوثق فيه الصلة بين الفصول؟

بالنسبة لي بالتحديد فان الفارق بين القصة القصيرة والرواية فارق غير موجود، كذلك فان الشعر يدخل أيضاً كمكّون أساسي عندي، فالشعر

في تصوري أو احساسي أو مأمولي مقوّم لا ينفصل بأي شكل من الأشكال عما أكتبه، فاذا كنا نتكلم عن النفس الروائي في القصة القصيرة فهناك أيضاً ما هو أكثر من النفس الشعري، هناك الانسياب الشعري أو النسيج الشعري أو الماء الشعري الذي يتخلل العمل جميعه ويترقرق فيه، هذا كله فضلا عن تقنيات التسجيل أو التوثيق أو اللغة التقريرية.

فما الذي يجعل قصة ما تكتفي بذاتها وتأخذ شكل القصة القصيرة، ما الذي يجعل قصة أخرى ترتبط بفصول أو قصص أخرى وتحتاج اليها فتأخذ شكل الرواية؟

فلأقل، بشيء من غرور الكاتب، أن قصة ما لا تحتاج لقصص أخرى وأنها عمل مكتمل في ذاته، ولنأخذ مثالاً على هذا في قصة «أبونا توما»، هذه قصة تتعلق باثنين من الرهبان في الصعيد، القصة اكتفت بذاتها ولم تتكرر ولم تكن بها حاجة أن تنمو وتضطرد وتستكمل، لكن هذا غير صحيح، بمعنى أنني الآن ومنذ سنين أكتب (دون أن اكتب) هذه القصة مرة أخرى بشكل أكثر تعقيداً وتنامياً ودخولاً في الحس الروائي، مع أنها في تصوري «كاملة» في ذاتها. قس على ذلك في كل الأعمال التي تبدو كما لو لم يكن لها مثيل أو تكرار أو استطراد. يبدو أن الكاتب يظل يكتب طيلة عمره عملاً واحداً، أرجو بالنسبة لي أن يكون هذا العمل متسماً بالكثرة والتنوع، لكنه على كل حال عمل واحد. عمل واحد ومتعدد في آن.

قد تلوح هذه الفكرة غريبة، غرابتها في تكرار الحديث عنها عند عديد من المبدعين رغم تنوع مجالاتهم الابداعية، فهل هي تجربة المبدع أم قناعاته أم مجمل حياته؟

أظن أن المبدع لا يستطيع أن يقول شيئاً آخر، انه يتحدث عن مجموعة همومه، تكويناته الفكرية، بل وحتى البيولوجية، كل هذا معاً في وقت واحد، ويظل يقوله، على أشكال مختلفة، وفي أطر متنوعة، وتحت

«تمويهات» أو «أيهامات» مهما بلغ من اتقان صنعتها، يمكن اختراق حجبها وتبيّن الكاتب نفسه خلف كل «قناع» قصصي أو مسرحي يقدمه لنا.

هناك مسألة يهمني أن أتحدث عنها بشكل أكثر استفاضة، وهو ماقلته، من قبل، عن أن القصة تكون صورة تتحقق وتتشكل في نفس الوقت بتناميها وذكرياتها وحوارها وبعدها البصري وغير ذلك وتشعبها، هذه العملية كما لو كانت تحدث في نفس الوقت ولكنها تحدث أيضاً بشكل تدريجي فكيف تكتسب القصة لغتها الخاصة خلال هذه العملية؟

فيما يتعلق بالحضور الفني للعمل الفني أظن أنه يجب أن نفرّق بين الوجود الذي يتحقق عند المتلقي، مرة واحدة، للوحة أو التمثال، ووجود يتحقق عبر الزمن مثل الموسيقى، وسأغامر باجابة شطح غير منطقية، تصوري أن قصتي أو روايتي مثل اللوحة وليست مثل اللحن الزمني (رغم أن اللحنّ والموسيقى شرط أساسي من شروط الكتابة عندي) قد لا يتحقق هذا كما أريد لكن مع هذا وخلال هذا الامتثال القدري المحتوم الذي لا مفر منه، فانني خلال التشكيل أطمح الى الحضور الثابت اللازمني، ومن الأمثلة التي تحضرني هنا، أن الفصل الأول من «رامة والتنين» كتب كما لو كانت كل فقرة من الرواية تحمل أو تتضمن الرواية ككل، المسألة هنا هي صعوبة الفصل بين الزمني واللازمني، هناك بالطبع تسلسل نسبي لكن هناك أيضاً حالة التحقق الكامل، طبعاً لا يمكن تصور رواية كاملة قبل الكتابة أو رواية بلا زمن، الرواية لا تكتمل الا اذا كتبت وهي تكتب خلال وعبر الزمن. ولعل هذا النوع من التلقي قد لا يتحقق الا من خلال عدة قراءات للعمل، بحيث يستحضر العمل، كل مرة، بشكل أكثر اكتمالاً وأكثر شمولاً، وكلما قرئ مرة أخرى كان وجوده «اللازمني» بأبعاده الكثيرة أكثر حضوراً وأقوى مثولاً.

ورغم أننا لم نشهد هذه الحادثة كما قال أحد الباحثين، لكننا ربما نمتلك بعض الاحساس بها، يعني بها تلك الحالة الأولى من بدء الخليقة،

حيث كل الأشياء موجودة وكاملة بلا نقص، نظيفة، كل شيء موجود وكامل منذ البداية. كأنما هذه الحالة من بكارة الأشياء ثم الشعور باحتمالات فسادها موجودة عندي أثناء كتابتي لرواية «رامة والتنين» ثم «الزمن الآخر».

لكنها موجودة أيضاً في القصص، وهي حالة تجمع بين نقيضين: كل شيء كامل، وكل شيء في الوقت نفسه يتخلق ويوجد من جديد.

ترتبط هذه الحالة بتصور ما عن فكرة النمط الأول أو النموذج المثالي المرتبط بالأفكار الروحية اللاشعورية الموروثة وبالصور المكونة للاشعور الجمعي عند يونج، ولكن لا علاقة لذلك - فيما أوقن - بعالم المُثُل الأفلاطونية التي تقتضي أن يكون «الحادث» أو «العرضي» أو «الزمني» سعياً نحو «المثل الأعلى» ومحكوماً عليه بشروط مسبقة لهذا الكيان الكامل في ذاته القائم في عالم قَبْلي وخالد.

بمقارنة أعمال أولى، مثل «حيطان عالية» بأعمال لاحقة مثل «الزمن الآخر» و«اختناقات العشق والصباح» أجد أنه مع التغير الكبير الذي طرأ على تكنيك الكتابة، فيما أظن، فما زالت الأفكار الأساسية والهموم الأساسية لعالم الكتابة واحدة.

اذا عدنا الى القصة القصيرة، فقد يثور سؤال كثيراً ما يتأتى عبر تصوّر معين لها، هل يمكن أن يحتمل العالم المحدد في القصة القصيرة مثل هذا العالم الأولي الحلمي البدائي المنفتح الذاكرة اللازمني؟

أجيب بدون تردد، ما المانع؟ صحيح أن هذا الموضوع يمثل مشكلة، لكنه يذكرني بقصة قصيرة كتبتها في الخمسينات، وهي «الأوركسترا». هذه القصة تحدث من خلال حكاية، ولكن منذ اللحظة الأولى تشعر أن هذا الشخص الذي يركب الترام لا يركب الترام حقيقة، فالترام يأخذ أبعاداً ليست حلمية، لكنها على التخوم كما يبدو، وعنده مشكلة فهو ذاهب لشراء دواء لأمه المريضة، لكنه ينسى هذا فجأة ويدخل في حفلة

أوركسترا، والوصف الدقيق للأوركسترا يجعل الأشياء تفارق ظواهرها الخارجية وتدخل في عالم حلميّ ولا زمني وأساساً «لا واقعي».

ان الدقة في الوصف قد ينجم عنها الشيء ونقيضه، الواقع المحدد والواقع الخيالي، النقيض البدائي، بدايات تكّون العالم، الأشياء وتوالدها واكتشافها، ورغم أن «الاوركسترا» قصة قصيرة جداً، تتحدث بهذا القدر من «الحقيقة»، فانها تغامر بالوصول الى منطقة الحلم، وهو ليس حلماً سيكولوجياً أو فيسيولوجياً، بل ما يمكن أن نسميه بالحلم الكوني، وأنا أرى أنه نظرياً يمكن أن تكون الحرية لا نهائية، هذا نظرياً، لكن عملياً حاولت أن أقوم ببعض الأشياء في هذه المنطقة.

أظن أن هذه القصة بالذات من القصص المظلومة فعلاً، فلم يقم أحد حتى الآن بالحديث عنها ربما لهذه الأسباب، فلا توجد تكملة للحدث كما يتوقع البعض، أعتقد أن القصة القصيرة رغم تحددها الزمني أو غير ذلك فانها من الممكن أن تحتمل أشياء كثيرة وشاسعة، وتظل قصة قصيرة، ما المانع؟

وليس من الضروري أن تكون «الأيقونية»، كما نفهمها، أقرب الى عالم القصة القصيرة منها الى عالم الرواية. فان الرواية عندي بمثابة هيكل مملوء بالأيقونات، بداية يمكن تصور أن عالم القصة القصيرة أقرب من الرواية الى مفهوم الأيقونية، ولكن في نفس الوقت يمكن تصور الرواية باعتبارها مجموعة أيقونات، فما معنى التفرقة؟ المشكلة عندي منذ البداية وحتى النهاية في هذا الموضوع هي أن هذا هو العبء الذي على الباحث أن يحمله، والمشكلة التي أظن من عمله أن يحلها، لا توجد فواصل حاسمة بين الأنواع الأدبية كما قلت منذ البداية.

◆ ◆ ◆

وما دمنا قد وصلنا الى هذا، فان بعض المسميات التي يفترض

انها من خصائص القصة القصيرة، مثل اللمحة والشريحة والبارقة والومضة وما يشبه ذلك، ليست صحيحة تماماً، في تصوري، من واقع خبرة الكتابة عندي. قصتي القصيرة يمكن أن يكون فيها عدة ومضات ويمكن أن يكون فيها نور ثابت، تلك المفاهيم كانت مستوحاة كي تساعد على توضيح وتوصيف وفهم أنواع معينة من القصص القصيرة (وليس تقييمها) في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، رغم أن كل توصيف وتوضيح لم يكن مطابقاً دائماً، فمثلاً لا يمكن القول عن عمل لتشيكوف أنه لمحة رغم أنه يمكن قول هذا عن موباسان لوجود حكاية ونهاية محكمة للعمل، لكن هل هذا هو الفن؟ هل الفن هو فقط التشويق والاحكام؟ هل الفن قواعد مسبقة؟ تلك أسئلة لا تني تؤرقني.

◆ ◆ ◆

هناك من يزعم، بقدر من السذاجة العقلية ان القصة القصيرة وسيلة، أو بداية، كي يكتب الكاتب الرواية، ولكني معك نحاول أن نعرف مفهوم القصة القصيرة حتى في هذه اللحظة المتأخرة، كما يقال.

هل هناك فروق قاطعة مانعة بين هذين النوعين؟

كانت هناك في مرحلة نقدية سابقة بالطبع، اختلافات شديدة في تحديد هذه الفروق بدقة كاملة، وما زالت المدارس النقدية تختلف، بعضها يحيل الى ما يسمى بالشريط الزمني للأحداث، وبعضها يحيل الى الحجم، وبعضها يحيل الى الموضوع، ولكن من السذاجة أن يقال أن القصاص يكتب القصة القصيرة تمهيداً لرواية. مفهوم القصة القصيرة مراوغ وفضفاض.

هل نضع الحد الأدنى لمفهوم القصة القصيرة؟

سأميل مع كل ما سبق أن قلت الى استثارة أحد العناصر التقليدية، ويمكن أن يضاف الى هذا العنصر عناصر أخرى: فلنقل ان القصة

القصيرة هي أولاً ـ وفي أحيان كثيرة ـ التركيز، والتكثيف للحظة واحدة، لا تحتمل التفاصيل الكثيرة، ولا تحتمل الشريط الزمني المتطاول ليس هذا تعريفاً نهائياً، ولا جامعاً كما يقال، ولكنه علامة يمكن أن نهتدي بها، ابتداء ، للتحديد، وفي هذا الضوء فربما كانت قصصي أنا القصيرة ـ كما ذكرت منذ قليل ـ يختلط فيها النَفَس الروائي ـ والشعري ـ بالعمل القصصي القصير في الوقت نفسه، الا أنني لا أقبل وضع حدود فاصلة، وقاطعة، ومسبقة، لها قوانين نموذجية، مثالية، موضوعة في الذهن، مقننة، ولا اطارات سابقة للعمل الفني، ولكن أميل، الى أن أعتبر الفنان الحق هو الذي يضع القانون لعمله الفني.

هذا التعريف أو التخطيط الأولي البسيط، الذي ذكرته الآن للقصة القصيرة على أنها تقطير للحظة قصيرة مكثفة لا تحتمل التطويل الزمني هو التعريف المبدئي، انه ليس تعريفاً جامعاً، أو مانعاً بالطبع فقد سبق لي أن أعطيت مؤشرات في كتاب «مختارات من القصة القصيرة في السبعينات» عن ماهية القصة القصيرة، وضعت أربعة موانع، لا يمكن دخولها اطلاقاً تحت ما يسمى بالقصة القصيرة (أو الطويلة):

- ان القصة القصيرة ليست شريحة من الحياة، فالحياة شيء والعمل الفني داخل الحياة شيء آخر.
- ليست انعكاساً للمجتمع، ولا حتى انعكاساً لوعي الكاتب الا بقدر معين، فلها وجود خاص «نابع» عن وعي الكاتب، وليس «انعكاساً» له.
- ليست «مكنة» صغيرة مصنوعة محكمة التركيب، تدور تروسها الصغيرة في قنواتها وتدق و تسقط في اللحظة المناسبة في مجراها الأخير المعد لها سلفاً في «لحظة التنوير» كأنها من عمل الحواة المهرة وبخفة اليد الخادعة.
- ليست القصة القصيرة ولا الطويلة الآن تقليدية، فقد

استنفدت هذه الكتابة وانهكت حتى الموت والجفاف الأخير.

ومن ثمّ فلعله من المهم أن أربط بين هذه المؤشرات التي جاءت في كتاب «المُختارات» ـ على درجة معينة من التنظير، وذلك التعريف الذي سبق الآن، والذي يقال على الأرصفة بالفعل لأنه عادي وشائع: تقطير اللحظة الزمنية الواحدة بحيث لا تتحمل كيت وكيت الخ ...

أظن أن هذه المؤشرات الأربعة ـ من بين غيرها ـ هي مؤشرات الى عمل فني، ففي نفس السياق الذي وضعت فيه هذه الاشارات، ألمحت الى الأدب الاستهلاكي، أو السلعي، المنتج «الجيد» ـ الذي يتخذ شكل الأدب، والذي يمكن أن يكون بالفعل «شريحة من الحياة» وتكثيفاً أو تركيزاً على لحظة زمنية، حسب المواضعات القديمة.

وصحيح ان هناك شرعية لهذا الأدب السلعي والاستهلاكي المنتج بشكل جيد، داخل المجتمع، ولكن داخل العمل الفني لا مفر الآن من تجاوز ذلك كله، بل نفيه.

أظن أن القصة القصيرة (أو الطويلة) التي هي مجرد شريحة من الحياة، أو مجرّد انعكاس، أو مجرد حمل لرسالة فكرية أو مجرد منتج جيد ومحكم لا يناله النقص عن يمين أو يسار، مغلق على ذاته، ليس مفتوحاً لدلالات أخرى، كل هذا يجعل القصة القصيرة ـ بل يجعل العمل الفني كله سواء كان قصيدة أو رواية أو عملاً موسيقياً ـ شيئاً آخر غير «عمل فني»، بمعنى أن كل عمل فني ـ ليس فقط القصة القصيرة ـ يلتصق بهذا السعي نحو المعرفة، هذا البحث عن الدلالة الكلية أو عن دلالة كلية ما، اذا شئت، فاذا كان يفتقده فانه يفتقر الى صحته كعمل فني ... لم يكن الأمر اذن، أمر القصة القصيرة فقط، بل كان في حقيقة الأمر تحديداً للعمل الفني بوجه عام، أو على الأقل اشارة الى أهم خصائصه في تصوري.

◆ ◆ ◆

يخطر ببالي، في سياق هذه التأملات، تفسير سريع لقلة نتاج القصة القصيرة عالمياً وانتشارها على نطاق واسع نسبياً في مصر والوطن العربي. وان كان يخيّل اليّ انها تتراجع كذلك في مصر، وتفسح مكاناً أكبر للرواية التي يقبل على كتابتها شُداة الكتّاب ومخضرموهم على السواء، بينما يزداد إنتاج القصة القصيرة، نسبياً، على مستوى الأدب العالمي.

صحيح أن القصة القصيرة تراجعت عالمياً ـ قليلاً ـ من حيث الكمّ على الأقل في خلال النصف الأخير من هذا القرن الذي يوشك على الأفول. القرن العشرين ليس قرن القصة القصيرة ولكنه القرن التاسع عشر هو القرن الذي وصل فيه هذا الفن الى قمة الازدهار عند «تشيكوف» و«موباسان» الخ، وطبعاً هناك ـ نماذج جيدة تصل إلينا باستمرار، وما زال الناشر الغربي وبعض الناشرين العرب يتوجسون من نشر مجموعات القصص القصيرة حتى الآن.

فهل هذا النوع لم يعد قادراً على تحمل الكثافة، والازدحام، والاحتشاد في الوعي ـ الذي يواجه الفنان الآن بالضرورة، بعد تراكم التراث الفني الطويل؟ هل يمكن أن يقال ان هذا النوع، الرشيق، الجميل المرهف، يكاد يستنفد أغراضه الآن، اذا كان غير قادر على هذه الكثافة. ذلك يشير الى التقارب الواضح الآن بين القصة القصيرة والشعر، بحيث أصبحت القصة تقترب كثيراً ـ أو تكاد الحدود تختفي ـ بينها وبين القصيدة، فلا تتناول القصة الا هذه اللحظة المكثفة، الوجدانية أو الفكرية، أو ما شئت، التي تقوم بها القصيدة. لعل ذلك من أسباب وضوح ظاهرة القصة القصيدة (بالدال) التي تحدثت عنها من قبل.

أما عندنا، فلعلنا لا ننسى أن البيئة الثقافية بعواملها المختلفة،

وما يبدو من سهولة تناول هذا الفن، هو ما يغري الكثيرين جداً بالكتابة فيه، وبالتالي يؤدي الى حدوث هذا الركام الهائل من الأعمال «الناقصة» على أحسن تقدير والرديئة في الغالب.

◆ ◆ ◆

واضح عندي أن القصة ـ قصيرة أم طويلة ـ لم تعد اليوم ذلك النوع الأدبي الذي تخلق في القرن التاسع عشر مثلا ...

لم تعد الرواية ـ كما كان يقال ـ انعكاساً للمجتمع أو لحياة المجتمع في فترة التكون والتعقد وظهور الطبقة البرجوازية وهكذا من الناحية الاجتماعية. كما أنها لم تعد تلك الصيغة المتعارف عليها في البناء، بمعنى أن تطرح الفكرة أو التحليل، ثم يجهد كاتب الرواية في تحليل الشخصيات ونوازعها النفسية وظروفها الاجتماعية ووضعها في عقدة أو موضع تتبدى فيه المشكلة التي يريد أن يعالجها، ثم يخلص من هذا الوضع الى نوع من الحل أو الخروج من المأزق الذي وضع شخصياته فيه، بالاضافة الى نوع من التوازن أو التجاوب بين الوصف والتحليل والتعليل والحوار بحيث تتكون من هذه الوصفة التقليدية ما عرف بالرواية البلزاكية مثلاً، أو حتى الرواية كما عالجها تولستوي أو دستويفسكي أو ستندال أو ثاكراي أو الأخوات برونتي، وهكذا.

لم تعد الرواية هكذا اليوم لظروف اجتماعية واضحة لا تحتاج الى بيان. فقد مرت المجتمعات الانسانية بزلازل وراء زلازل، سواء كان ذلك من حروب ضارية، أو مواجهة الانتحار الجماعي، أو ما شئت من المشاكل التي نواجهها اليوم والتي بشكل أو بآخر، أدت الى تغير هذا الجنس الأدبي، فأصبحت الرواية في تصوري جنساً أدبياً مفتوحاً، ولم تعد هذه الوصفة التقليدية صالحة.

نستطيع نحن أن نجد الآن الرواية ـ القصيدة التي يمكن أن نجد

فيها سمات أو خصائص الشعر دون أن ننتهي مع ذلك الى جنس الشعر لأن السردية فيها ما زال لها وجود، بل أولوية، لكنها موضوعة في صياغة شعرية، لا أقصد بالشعرية مجرد الاستعانة بالتشبيهات المحلقة أو الاستعارات أو نحو ذلك، هذا ضروري، أو هذا طبيعي، أو هذا مسلم به، ولكني أقصد بالشعرية نوعاً من رؤية العالم وحتى مساءلة العالم في صياغة هي أقرب الى روح أو جوهر الشعر ولا تسألني ما جوهر الشعر لأن هذا لا يتبدى الا في العمل الفعلي نفسه. افترض أن التقنينات المسبقة مهما حاولنا أن نتقنها تأبى التصنيف والتحديد للأجناس الأدبية. لست أقصد بالشعر أيضاً الكلام الموزون المقفى بطبيعة الحال. فلنذكر على سبيل المثال رواية حيدر حيدر «وليمة لأعشاب البحر» أو روايتي « رامة والتنين» أو رواية «أهل الهوى» لهدى بركات من لبنان أو رواية «العشاء السفلي» لمحمد الشركي من المغرب ... وهكذا ...

هناك ملامح لهذه في الرواية العربية التي خلصت من «السردية» في مستواها الظاهري التقليدي، كما خلصت الرواية «الفعلية» منها، شأن الرواية ـ القصيدة ودخلت السردية الى مستوى التحديد الهيكلي بغض النظر عن تسلسل الأحداث وعقدتها وحلها الى آخره.

من بين ما أقصده الآن نوع الرواية الوثيقة، أو الرواية الدراسة. هناك أكثر من مثل فرغت منذ قليل من قراءة رواية نشرت بالانجليزية سنة ١٩٨٨ اسمها «ببغاء فلوبير» لكاتب شاب اسمه جوليان بارنز أوشكت أن تحصل على جائزة «البوكار» في الرواية الانجليزية.

هذه الرواية تستعين بالحكاية أو بالسرد بأقل قدر ممكن، وتعتمد اساساً على دراسة معمقة جداً لحياة وسيرة جوستاف فلوبير الشخصية والفنية والفكرية، ورحلاته، ومذكراته، ووثائقه، وهي على لسان طبيب تجاوز الستين فقد امرأته، هو عاشق لفلوبير فقط، ليس باحثاً ولا دارساً، في حقيقة الأمر هذه الرواية من أعمق الدراسات في السيرة

لفلوبير ولم يستعن فيها مؤلفها بالخيال الا في حدود ضيّقة جداً.

أي أن هذا كتاب في النظرية الأدبية. أو في النقد الأدبي، أو في الدراسة الأدبية، اذا شئت، ومع ذلك هو «رواية» بكلّ معاني الرواية فيها تشويق يحمل القارئ على أجنحة الكتابة حملا. هذا كتاب في غاية الاثارة، مع أن الدراسة تبدو جافة الموضوع.

مثل هذا النوع من العمل لجأ اليه كاتب لم ينل حظاً من التقدير أو الاعتراف الواسع في مصر هو بدر الديب في روايته الأخيرة «اجازة تفرّغ» حيث غامر مع دانتي الليجيري في «مطهره» يدرس معنى الشعر وجوهر الفن، وعلاقة الفنان بالمجتمع، وعلاقة الفنان بالفن واستعان بالنصوص من دانتي. لكنه لم يتخلّ عن السردية، بالعكس، هناك رواية، وحدوته، فائقة، شائقة، بل تنحو أحياناً الى الدراما (لا الى الميلودراما)، ومع ذلك فان الكاتب لا يتردد في أن يدخل في صفحات طوال من العرض النظري أو الفكري لتأملات عن موضوع الرواية، لا يتردد.

هذان نوعان من الرواية اليوم كما أراها في العالم وفي حياتنا العربية. هناك كذلك نوع ثالث من الرواية التي تعتمد على السيرة الذاتية، وليست «سيرة ذاتية» بالمعنى الدقيق النقيّ، كما عرف الادب هذا النوع من الأعمال الذي يلتزم بالوقائع التزاماً صارماً وأميناً. وانما هي تستقي من السيرة الذاتية مادتها الخام وتعيد صياغتها كما لو كان الكاتب يعيد خلق حياته من الأول، لكنه يستند الى وقائع من حياته، كأنه يريد أن ينفذ الى حقيقتها لا الى حوادثها الظاهرية فقط، وفي هذه الحالة يتاح له أن يغير من وقائع حياته كما تقتضيه ضرورة البحث عن حقيقة هذه الحياة أو عن معناها، أو ضرورة التساؤل عن هذه الحقيقة وهذا المعنى. ولعلني قد كتبت في هذا «النوع» ثلاث روايات على الأقل وما زلت أسميها مع ذلك «روايات» بمعنى ما، لعل فيه ايحاء بالدلالة العربية التراثية. وهي «رقرقة الأحلام الملحية» و«أبنية متطايرة»

و«حريق الأخيلة» اعتمدت فيها على رسائل «واقعية» أو «مصنوعة» وعلى يوميات، معدلة أو كما هي، وعليها طين السنين الخوالي، وفيها تأملات عن فن الرواية نفسها، وتأكيدات بأن هذه ليست قصة، ولا مرثية، ولا سيرة ذاتية. فما هي؟

أكرر اذن أن نظرية الأجناس الأدبية، بصورتها الكلاسيكية المعروفة، تتراجع اليوم، بلا شك، أتصور أن مسألة الأجناس الأدبية أصبحت في حالة مد وجزر، تتداخل الأجناس الأدبية بعضها ببعض وتفيد من بعضها بعضا. ولكن ما زلت أتصور أن لكل جنس من هذه الأجناس كيانه أو وجوده أو استقلاليته على نحو ما وليس على النحو الذي عرفناه في التطور التاريخي المألوف، بل على نحو متجدد، لا أقتنع بأن كل شيء أصبح كل شيء، فما زالت الرواية أو القصة القصيرة، مثلاً، كجنس، قائمة، ولكنها جنس مفتوح، يتطور،وربما كانت القصة طويلة أم قصيرة من أغنى الأجناس الأدبية في مرحلتنا الحالية، سواء في البلاد العربية أو في العالم، جنس مرن، شديد المرونة يقبل التطورات المختلفة والافادة من الأجناس الأخرى، لكن الشعر ما زال شعراً حتى لو استفاد من التوثيق والتسجيل والسرد الى آخره، وهكذا، لم تعد المسألة فوضى، بل سريان دماء جديدة، وأوصاف جديدة، وخصائص غير معهودة الى هذه الأجناس حاولت أن أضع معايير أولية لذلك بأن «السردية» ـ بمعانيها المختلفة وربما غير المعهودة ـ هي الغالبة أو السائدة في القصة القصيرة (والقصة ـ القصيدة) أو في الرواية (الرواية ـ الشعر) بينما الشعرية والايقاعية هي الخصيصة السائدة في القصيدة، بما في ذلك قصيدة النثر.

لكن المرونة، بطبيعة الحال، في هذا الجنس الأدبي الناهض اليوم كثيراً ما يتسرب عبرها أو بواسطتها مالا يمتّ الى العمل الروائي بصلة، انني أتكلم عن النماذج الجيدة، أو عن الأعمال الفنية التي قطعت شوطاً

نحو التحقق ونحو الانجاز، الأعمال السيئة، بطبيعة الحال، دائماً مفتوحة لكل العورات، لكل أنواع العطب. نفترض أننا نتحدث عن مستوى معين من الانجاز.انني أنشد المستحيل في العمل الفني دائماً، أنشد الكمال المطلق، الى آخره، لكن يرضيني قدر من التحقق في الأعمال التي أقرأها. أما في أعمالي أنا، فلا يرضيني الا المستحيل. وهو مالا يتحقق أبداً، ومالا أني أهاجمه باستمرار.

◆ ◆ ◆

أظن أن تصوري للقصة القصيرة وللرواية أبعد ما يكون عن التجريد، انني أرى فيها حشداً يمور بكل عناصر الحياة، ويتفاعل معها، أجد فيها تلك الحرارة البدائية اللاعجة، مصهورة في قوام ساطع النور، شديد النقاء، وربما شديد الكثافة والتركيب معا. ومع ذلك فالفن عندي عامل من عوامل التغيير، لأنه دائماً خطوة الى الأمام في المجهول، هذه مغامرة الفن ... ليس التغيير هنا التغيير الاجتماعي فقط، ولا الخلقي، ولا الجمالي، وان كان يتضمنها جميعاً، ويتجاوزها، ويقر، أيضاً، بحقيقة الفوضى والشر والتشوه، لا يسلم بها، ولكنه يتمثلها ويتعداها، وكأنه، لذلك، شيء أكبر وأعمق من الحياة، وأكثر دلالة منها، انه يتجاوز العبث والمحال واليأس لأنه قادر على تمثل هذه السموم الأساسية في الحياة.

ان مفهومي للقصة وللفن بصفة عامة ينيط بهما رسالة هي، بالضبط، رسالة الخلق، والايجاد، بمعنى يجاوز مصطلحات التشكيل والأسلوب، الجدة الكامنة في الخلق هنا هي في الفعل الخلاق لا في مجرد الصياغة. لذلك لا أتكلم عن التفرقة بين القصة القصيرة وغيرها من الأنواع الأدبية، اذ أننا نرى جميعاً، كما أقول للمرة الألف، ان الحواجز بين الأنواع الأدبية قد انهارت حقاً، وأن الدراما والشعر والموسيقى والتشكيل والحكاية كلها مقومات مشتركة ومتبادلة.

ما زالت أهدافي الفنية، ان صح التعبير، هي التي بدأت بها في «حيطان عالية»، وأظن انني قطعت بها أو قطعت بي أمداً جديداً، ليس فيها مغايرة، وان مضت على نفس الدرب أو الدروب الى حد أبعد أو أعمق قليلاً في تقصي تلك «الحقيقة» الشمولية، أو خلقها كما تشاء، أعني حقيقة ما، وليست نهائية بالتعريف.

ان المحاور الأساسية التي يدور حولها مسعاي الفني والوجودي أيضاً هو ذلك التوق المحرق نحو الصفاء المنبثق من كثافة حسية وشبق بالحياة، هو أيضاً محاولة تأكيد كرامة الانسان في وجه قوى القهر والامتهان الكونية التي تتأتى من وقوع الانسان في قبضة شروط قاضية: الموت، والعجز، والمحدودية، وقوى القهر والامتهان الاجتماعية، بكل ما تحمل من قسوة، وكل ما تستثير من مقاومة.

هناك التناقض الأبدي بين الكرامة التي هي خصيصة الانسان الأولى والأساسية، وبين ذلك القهر الكوني والاجتماعي والنفسي معاً، هناك التناقض الأولي بين الرغبة اللاعجة في الحب والذوبان في الآخر، وبين انفصال الانسان المحتوم، وانغلاقه على نفسه، جزيرة صخرية محاصرة بمياه الاغتراب، شاء أم لم يشأ، مهما كانت لوعة شهوته في التوحد بالآخر. وسواء كان «الآخر» هو «المرأة» أو «الانسان» عاماً او محدوداً، مفهوماً أو كياناً متجسماً آنياً، أو كان الآخر، في النهاية، هو «المطلق».

هذه هي محاوري في العمل الفني، بدأتها في «حيطان عالية» نوازع تجيش وتتخلق، وأظنها اكتسحت بعض السدود، وبلغت بعض التحقيق فيما جاء بعد ذلك من أعمال.

◆ ◆ ◆

الحقيقة أو على الأصح «حقيقة ما» ـ بتواضع ـ هي المحور هنا،

وهي الحد الذي يتفجر باستمرار، فلا يمكن الاحاطة به. واذا كان البعض يقول أن «الحقيقة» مسألة نسبية، والبعض الآخر يرى أنها «مطلق» فذلك، أيضاً، مدار من مدارات الصراع والتوتر المستمر عندي، لا في القصة فحسب، بل في تجربة الحياة أيضاً.

ولعل المادة الخام في تجربة القصة وفي خبرة الحياة هي نفسها ذلك التوتر بين النسبي والمطلق، وهو توتر ناشئ عن توحد، وتقمص، وفي الوقت نفسه هو ازدواجية أو ثنائية، بل ربما تتناقض.

كما ان هذه المادة الخام وجه من وجوه المخاض والميلاد والموت في القصة وفي الحياة على السواء.

وعندما افكر في مثل هذه الأسئلة الشاملة أحاول أن أبدأ أولاً بالنفي، حتى اقترب من تلك البؤرة البعيدة التي تغلفها الأقنعة السبعة، كأنها قدس أقداس ايزيس الأسطورية.

مثال ذلك أن القصة عندي، كما قلت مراراً وتكراراً ليست مجرد الحكاية، ولا هي أداة للتشويق والتسلية، وليست مسيرة لخدمة قضية، ليست وعظاً بالتأكيد، ولا قنينة يستقطر فيها مغزى الحياة، كبعض أبيات الشعر العربي القديم.

لا يمكن أن تكون القصة ـ أوالرواية ـ مطية لشيء آخر، طموحي أن تكون شيئاً كأنه النبوة أو آمال الفلاسفة. وأعرف، أن هذا مستحيل.

لعلّ أقرب وصف لمفهومي لها أنها نوع من المعرفة الوضيئة الشاملة، في الوقت الذي هي فيه أيضاً فعل من أفعال التغيير، تخلق كوناً متكاملاً هو من صميم هذا العالم الذي نعيش فيه، ولكنه مغاير له أيضاً مغايرة أساسية، بمعنى أنه ليس مجرد انعكاس، وليس شيئاً سلبياً ومترتباً على غيره، بل له وجوده المتفرد المستقل الذي هو أيضاً من صميم الوجود بمعناه الشامل.

ولذلك، ولأن «الحقيقة» ـ أو لأن «حقيقة ما» ـ هي أمر مركب

ومعقد، فانه يخيل الي أن الشخصية عندي هي الحدث، بمعنى أن الأفعال التي تجري في هذا العالم لا تنفصل عن الشخصيات من الخارج، ولا تبدو أن لها وجوداً خارجياً مستقلاً، كما يبدو في معظم القصص المعهودة. وهذه نقطة هامة فيما أظن، ذلك أن الأفعال والأحداث تبدو في القصص السائدة كأنها ترتبط بالشخصيات ارتباطاً فيه دائماً نوع من الميكانيكية ومن ترتب المعلول على العلة، ومن البناء الناتج عن اطارات نفسية أو اجتماعية، أي أن هناك باستمرار، لا في القصص وحدها بل في التصور الشائع للحياة نوعا من الصناعة والاحكام وتلمس التبرير المنطقي أو النفسي أو الاجتماعي، بين مجموعتين منفصلتين: الأشخاص من ناحية والأفعال أو الأحداث من ناحية أخرى.

الرؤية عندي مختلفة اختلافاً جذرياً، بهذا أدفع دفعاً تاماً انعدام وجود الأحداث، ليس صحيحاً بالمرة أن القصة عندي هي قصة الذات، أو الشخصية وحدها، بل تصوري أن عالمي القصصي هو عالم الشخصية التي هي، في نفس الوقت، حدث متغير ومتطوّر معا، لا انفصام بينهما، بل «الشخصية» يمكن أن تكون احساساً أو فكرة أومشهداً طبيعياً أو حالة من حالات الروح، بعضها أو كلها.

فاذا كان مسرح الشخصيات والأحداث يتراوح عندي بين الريف والمدينة، فان الأمر على كل حال يتعلق بمعايشةٍ دائمة لمسارح تفتح فيها وعيي ونضج حتى الاحتراق في بداية تفتق زهرة العمر بين حواري راغب باشا وغيط العنب والبحر في الاسكندرية، وأزقة بلدي القديمة في أخميم في صعيد مصر الأجرد، ومسارب قرية أمي في «الطرانة» في دلتا النيل وشوارع قاهرة الخمسينات وما بعدها. هذه المشاهد المختلفة بكل ثقلها وجمالها البشع وجزئياتها التي تكوّن وحدة واحدة هي مصري، وهي كوني، أحملها في نفسي، وتحملني معها حيثما سرت،

أعيش فيها وكأنما تعيشني، وتفرض عليَّ نفسها في هذا العالم الذي هو وعي داخلي، وكيان خارجي، في آن واحد.

◆ ◆ ◆

أعود الى مسألةٍ سألتُها نفسي قبل ذلك وسُئلت عنها كثيراً وأجبت كثيراً حتى في غمار هذه التأملات، وهي مسألة صاغها أحد الأصدقاء بشكل مختلف، عندما قال لي: «كيف تستثار عندك حالة الكتابة؟»، المهم هنا هو هذا التعبير: «تُستثار حالة الكتابة».

لا أعرف. هناك حالتان للكتابة عندي، حالة كمون تكون الكتابة فيها متخيّلة ومحمولة في القلب وفي النفس وفي العقل، محمولة كما كان السندباد يحمل عفريتاً، في «ألف ليلة وليلة». الكتابة تتضمن الكثير من العفاريت، فكيف يتعامل المرء ويتخلص من عفاريت كتابته المتكاثرة.

المثيرات مختلفة، منها هموم التفكير، هموم أكثر منها أفكار، مع الناس، مع الذات، مع الحركة، مع الحياة، شكل الحياة وطبيعتها، لماذا يعيش الناس ولماذا يموتون، لماذا ييتئسون ولماذا يضحكون، ما دوري فيها ان كان لي دور أصلاً. ثم هناك أيضاً الأشياء الحسية التي تقع عند طرفي قوس القزح، عند أحد الطرفين تقع الخلجات التي تهتز بها الروح، والخطرات التي يجيش بها الفكر، وحالات التأمل أو الشطح أو الفانتازيا الخالصة، وعلى الطرف الآخر تقع الأشياء الحسية البحتة سواء منها الجسدانية العضوية أو الحسية الأكثر رهافة، مجرد رائحة الياسمين البلدي في حواري وشوارع الاسكندرية ليلاً، لمسة من بنت، لمسة يد، لمسة ركبة، مثلا، أن أرى زراراً مفتوحاً على صدر أو بطن بنت أو امرأة في الشارع أو الترام، هذا يجمع حواليه الكثير من الأفكار والمشاعر.

من الأشياء المهمة التي لم أذكرها في أي مكان آخر، كيف كتبت مجموعة «اختناقات العشق والصباح». لقد أصدرت لنفسي قراراً واعياً

يتعلق بأحلامي، فلدي أحلام متكررة وأحلام غير متكررة، أحلام حقيقية تحضرني أثناء النوم، أحلام عابرة وضاغطة ومريحة وشقية وسعيدة، فقلت أنني لن أفعل شيئاً سوى أن أكتب هذه الأحلام، كما حدثت وكما تستغرق في صفحة، في نصف صفحة دون أي تدخل مني، وبدأت على هذا الأساس، فاذا بالحلم يستقطب الحواديت والحكايات ويستدعي شعراً ولغة وأفكاراً وغير ذلك، كما كان يحدث عند صناعة سكر النبات اذ تتبلور حول بلورة صغيرة منه تراكمات أو طبقات تترسب من الماء المشبع بالجوهر الخفي غير المرئي، وكتبت كل قصص هذه المجموعة بهذه الطريقة، مركز كل قصة (الذي ليس بالضرورة في منتصفها) محورها الذي هو ليس محوراً حقيقياً بل بؤرة، هو حلم، حلم، حلم!

قيل لي أن هذه مسألة يشعر بها المرء فعلاً عندما يقرأ هذه المجموعة، قيل لي ان كل قصة فيها خفة الحلم ولغته الملتبسة وكذلك حالة اندماج الحس المجرد، وانه ليس هناك التصميم الصلب المقصود بل الخفة التي تخلق تصميمها الخاص وجوّها الخاص ولغتها الخاصة.

وهو صحيح تماماً، لأن استغلال المادة الحلمية من أهم المثيرات التي أستعين بها في أعمالي، المادة الحلمية تقوم فعلا بتكوين بؤر أساسية في كل أعمالي، «رامة والتنين» و«الزمن الآخر» وبعض نهايات الفصول وبعض مكوناتها في «ترابها زعفران» وبعض قصص «حيطان عالية»، تستلهم خامات حلمية قد تأتي كما هي، دون تحوير وقد تظل مادة «خاماً»، وقد تدخل عليها تعديلات، مثال ذلك في قصة «أمام البحر» هناك مشهد فيه شخص وكلب وأشياء أخرى، وفجأة نجد أن هذا الشخص تحت سطح البحر، مائية الحلم أو حلمية الماء مسألة واضحة في القصة، ومن أوائل القصص التي كتبها مثل قصة «الشيخ عيسى» التي كتبها عدة مرات تجد الشخصية تقول أن حواديت زمان التي كانت تحكيها له جدته تبدو كما لو كانت معمولة من مادة الأحلام،

تبدو مادة الحكايات الشعبية شديدة الصلة بمادة وحكايات الحلم.

ولكن السؤال هل يمكن أن تظل اية مادةٍ «خاماً» عندما تأتي في الفن؟

وفي مناقشة مع هذا الصديق سألني:

«هل تأثرت في فترة ما بالفلسفة الفينومينولوجية الظاهراتية؟»

بمعنى أن بعض أصحاب هذه الفلسفة ينظرون الى الحلم باعتباره واقعاً ما دام يحدث، ليس تهويماً بل أحد الأسس الهامة للواقع مثله مثل الخداعات الادراكية والأوهام والهلاوس، هي حقيقية فعلاً ما دامت تحدث.

وسلمت معه أن كتابتي تقول هذا، لكنني كتبت هذه القصص واستلهمت هذه الأحلام قبل أن اقرأ حول هذه الموضوعات. صحيح أنني قرأت محاضرات طلبة الفلسفة حوالي ١٩٤٥ ـ ١٩٤٦ ولكنني كتبت الشيخ عيسى مثلا، وغيرها قبل ذلك. لا أعتقد أنني قرأت حول هذا الموضوع في زمن مبكر، هذا رغم معرفتي المبكرة نسبياً بالفرويدية والوجودية والماركسية والسيريالية وغيرها من النظريات الفلسفية والفنية. ان تمثُّل هذه الأفكار والفلسفات، والتفاعل معها ونفي الغريب منها وتقبل الحميم فيها، تلك مسألة تحتاج للتعمق، ولا أعتقد انني مؤهل للخوض في غمار هذه المسألة.

ولعل السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو هل هناك قصص عندي هي مجرد اعادة صياغة «بريئة» «نقية» لمادة الحلم، اذا صح هذا التعبير، أعتقد أنه لا يوجد مثل هذا حتى الآن، لكن هناك الحلم البؤرة كما قلت، الحلم يستقطب رغماً عني وبارادته الخاصة مادة القصة. وأمام مثل هذا الأمر أنا مطيع تماماً لا أرفض شيئاً يستدعيه العمل، يبدو في هذه الحالات كما لو كانت هناك قوة في العمل أكبر مني وضرورة أكبر من ضروراتي الخاصة وهنا أجد أن علي أن أنصاع للعمل

انصياعاً تاماً.

ذكرني هذا الصديق انني في مناسبات أخرى تحدثت عما سميته بالانسان الداخلي، وانني قلت أيضاً أن القصة في البداية تشبه الاسكيما «التخطيط»: «ولكن في معظم الأحوال تنطلق القصة بفعل القوة الداخلية لها، وتحطم كل ما وضعت لها من تخطيطات إذ اكتشف أثناء عملية الخلق نفسها أن هناك من يخطط لي كما لو كان هناك شخص يقف وراء الستار».

نعم، قد أتناول هنا بعض التفاصيل ولكنني لا أستطيع التفسير، في القصص وفصول الروايات هناك ما يشبه التخطيط أو الاسكيما، حدث في «ترابها زعفران» و«الزمن الآخر» وغيرها وبشكل متكرر كما لو كان نمطاً ثابتاً، انني أضع تخطيطاً من عشر حركات مثلاً، الحركة الأولى كذا والثانية كذا، وأبدأ العمل.

أثناء العمل، هناك قدر من الاستغراق يشبه الحمى، لا أهتم بشيء آخر، وفجأة يظهر شيء ما لم أفكر فيه ولم أخطط له، طبعاً يظهر هذا الشيء من رصيد كبير مختلف كامن، لكن هذا الشيء يبدو كما لو كان منتظراً في الظلام ينتظر الفرصة كي يقتحم المجال ويكتب نفسه، لعله مثلاً جزء من حلم، جزء من الشعر، وصف خاص بشيء معين كنت لا أريد أن أصفه، تجدني لا أقف أمامه بل أمتثل له وأحاول استكشافه وتكون هذه اللحظات في الحقيقة من أمتع لحظات الكتابة، أمتع من أي شيء آخر كنت أراه وأعرفه، ان هذا الذي يهجم فجأة، يكون جديداً ويكون كاملاً وكماله في تحققه في هذه اللحظة، ومن أمثلة ذلك مثلاً ما حدث في «ترابها زعفران» في وصف جسد الراقصة، كانت الراقصة موجودة لكن ليس بهذه الطريقة، وقد كتبت ذلك باستمتاع وضحك حقيقي واستغرق ذلك حوالي ثلاث صفحات، كانت تلك اللحظة مهولة وممتعة بالنسبة لي، وغيرها كثير.

الحكايات والأحلام والتداعيات تشكل بعد ذلك جانباً ضرورياً من العمل وربما كانت نتيجة الاستغراق التام في الكتابة اذ تحدث كما لو كانت انبثاقات تنقض وتهجم.

وليس هناك قانون لذلك، فهو غير منتظر وأحياناً أخاف منه فهو يهجم ويمكن أن يحدث لي نتوءات في العمل في بعض الأحيان، لكني أتصور، بعد ذلك بكثير وبعين الناقد الذي يفحص العمل بعد تكوّنه، أنها ليست نتوءات في الحقيقة وأن فيها تساوقاً خفياً وربما ضرورياً.

ولذلك فليست عندي اطلاقاً أية مقاومة أو مصارعة لهذا الوافد الجديد، ففيه دائماً بهجة ومتعة، لكنني أخاف منه بعد ذلك، فلا أحب أن يحدث لي هذا في قصة أو في فصل كنت راضياً بتخطيطي وتنظيمي له بداخلي قبل كتابته، لكنه غالباً يحدث على كل حال، التخطيطات غالباً ما تكون علامات على الطريق، حوالي أربع أو خمس سطور للتمهيد للعمل والتنشيط للتصور، وليست هناك مطابقة على الاطلاق بين التخطيط وبين الكيان الفني المتحقق لم يحدث هذا معي أبداً، هناك دائماً اختلافات، وقد تكون اختلافات كبيرة بين التخطيط أو التصوّر وبين ما يكتب، يحدث دائماً فرق بين الحالتين، وهو كثيراً ما يكون فرقاً كبيراً.

فهل يكون هذا الاختلاف الى الأفضل أم الى الأسوأ؟ (ما الأفضل أو الأسوأ في هذا المجال؟).. ليس هناك قانون أيضاً لهذه المسألة، فهناك قصص كتبتها وأشعر أنني حزين لأنها كتبت، كنت أرجو أن أكتبها كما حلمت بها ولكنها لم تكتب كما أريد، على أن هذا لم يحدث لي الا قليلاً، وفي الفترة الأخيرة هذا نادر الحدوث، بمعنى أنني في الفترة الأخيرة تعلمت أهمية التواضع وقبول عملي على ما قد يكون فيه - بل ما فيه فعلاً - من أوجه القصور والنقص والخذلان، بهذا المعنى فقط لا بمعنى الرضا عن الذات، بدأت أخيراً أتقبل ما كتبت، حتى لو كان ذلك عن غير

طواعية، أما في مرحلة الشباب فقد كانت هناك قسوة أكبر ومعاملة أشد صرامة للنفس.

هذه الانبثاقات تحدث في كل وقت، هذه «النتوءات» عن المخطط، أثناء العمل، وأثناء التخطيط له، وتشبه المفاجآت والاكتشافات المفرحة التي يدهش لها المرء وهي أحياناً توقظني من النوم وأحياناً تؤرقني وأحياناً تعيدني الى ما سبق أن كتبته فأعيد كتابة كلمة أو أكثر، انها أفكار تشرق فتضيء العمل، وأحياناً تبعدني عن طريقي، فأبتعد أو لا أبتعد حسب حالتي وحسب المرحلة التي وصلت اليها من العمل، وبعض فصول من «رامة والتنين» كتبت بهذه الطريقة، بعض ما كان موجوداً في التخطيط تم استبعاده، ونسيانه، لأنه لم يكن متواشجاً مع العمل ككل.

لقد قلت مرة أن بعض القصص استغرقت عشر سنوات أو خمس عشرة سنة أو أكثر، والسؤال هنا هو ما علاقة هذا ببعض الانقطاعات أو التوقفات التي مررت بها اثناء مسيرة العمل الفني، هل كانت تلك انقطاعات أم فترات تخزين أم فترات تتعلق بأشياء أخرى كالملل مثلاً، ماذا يمكن أن نسمي هذه الفترات وماذا كان يحدث فيها؟ انني اذا تأملت هذا التاريخ وجدت أنها لم تكن «انقطاعات» فلم يكد ـ ولا يكاد حتى الآن ـ يمر يوم دون أن *أفعل شيئاً، من قبيل معايشة العمل الفني، وحتى في أكثر أيام العمل الوظيفي ازدحاماً وفي المؤتمرات كنت قبل النوم أو* حتى أثناء العمل أفكر في قصة أو فصل أو فكرة أو ما شابه ذلك، لكن كتابتي رغم ذلك ليس فيها أي نوع من النظام أو الترتيب بمعنى احكام الصنعة، وهندستها الصارمة، ولا أعرف متى سأكتبها، أو كيف. وعندما أكتب يكون هذا بمثابة الكتابة المتصلة في أيام قصيرة، رواية «رامة والتنين» كتبتها في ٢٧ يوما فعلية، رغم انها استغرقت ما يقرب من ثماني سنوات.. و«الزمن الآخر» في ٣٤ يوماً تقريباً من الكتابة الجادة المستغرقة، مع أنها أطول رواية كَتَبْت، تلك عملية شديدة الارهاق

وتتخللها عمليات متواصلة من التدفقات، و«الانقطاعات» عن فعل الكتابة «المادي» الكونكريتي. (إحصاءات الأيام تمت بعد ذلك طبعاً!)

وفي فترات العمل شديدة التركيز هذه أعيش حالة غياب، لا وجود، لا أذكر أنني أفعل شيئاً آخر غير الكتابة، عمليات الأكل والنوم تكون قليلة ولا أتذكرها، حالة استغراق، حالة تقمص وتوحد بالكتابة، وتكون حالتي النفسية فرحاً وحزناً متناسبة مع حالة الكتابة ذاتها فرحاً وحزناً، عرق كثير في الصيف وتدخين كثير عندما كنت مدخناً، لكن ليس هناك ارتباط لديّ بين حالة الكتابة وبين طقوس معينة للكتابة، فقد كتبت «حيطان عالية» ولم أكن أدخّن في ذلك الوقت الا قليلاً وكتبت رواياتي الأخيرة كلها من غير أدنى رغبة في التدخين أو شرب شيء معين بشكل مستحوذ، ليست هناك طقوس ويمكن أن أكتب على أي ورق، مع ذلك أحتاج بشكل خاص أثناء الكتابة لما أحتاجه في الحياة العادية، الموسيقى الخفيفة، فنجان واحد من القهوة أوالشاي. لكن الهدوء والوحدة الكاملة من الشروط الضرورية للعمل، لا أستطيع الكتابة في غرفة فندق أو منضدة مقهى، يمكنني كتابة بعض الملاحظات والأفكار فأقوم بتسجيلها على أوراق صغيرة لكن مكان كتابتي الأثير هو غرفة مكتبي، مكان قراءتي وكتابتي. في الأيام الأخيرة أيضاً وجدت أنني مدفوع للكتابة حتى في غرفة فندق، أو في ركن من المصيف في مرسى مطروح أو في «أبو تلات» أو الأزاريطة ، ولكنه ركن يشبه غرفة مكتبي، ويوحي بها من بعيد.

◆ ◆ ◆

سألني هذا الصديق سؤالاً قال إن الإجابة الأكثر احتمالاً عليه هي بالنفي «لكنني سأسأله من باب المعرفة بالشيء» كما قال. **«هل هناك ارتباط بين النقود أو المال وبين حالة الكتابة عندي؟».**

أما الإجابة فهي بالعكس، لها ارتباط عكسي، اذا طلب مني شيء كي أكتبه بنقود لا أكتبه، سواء في المقالة وفي القصة. مستحيل أن يحدث هذا، لم أقم بذلك الا في بعض ترجمات الكتب والقصص التي ترجمتها. كان ذلك كي أحصل على بعض النقود وعلى الأخص في فترة الكفاح الطويلة في أول العمر، عندما كنت أجاهد لكي أصون أسرتي الصغيرة، أعولها وأوفر لها حدا معقولا من الكرامة. هذا رغم وجود ترجمات كثيرة لديّ غيرمنشورة وان كانت قد أذيعت من البرنامج الثاني مثلا... أما اذا طلبت مني مقالات نقدية بنقود يحدث غلق أو امتناع نفسي شبه لا ارادي كامل، النقود عندي كثيراً ما تكون ضد الكتابة، أما بعدها، فهذا طبعاً شيء آخر.

وفي هذه الغمرات - أو السكرات - من الكتابة (بعد الاحتشاد لها طويلاً أو المفاجأة بها على غرة فيما يبدو) ما هو دور الآخر؟

إن الآخر المكتوب عنه طبعاً مسألة مختلفة عن الآخر الموجود خارج الكتابة. ان هذا «الآخر» «الخارجي» له وجوده بعد الكتابة وليس قبل أو أثناء الكتابة، أثناء الكتابة لا تكون هناك حسابات لأشياء أخرى غير شروط الكتابة التي أريدها وأرغبها وأطمح اليها وكيفما تكون، ربما كان هذا نابعاً من شيء كأنه الغرور أو الثقة بالنفس أو هو على الأصح قدرمن الصرامة وتطلّب الكثير من النفس ورفض أي نوع من التنازل.

لكني لا يمكن أن أستغني عن الآخرين، وان كان هذا يتعلق أكثر بما كتبته فعلاً لا بما أريد كتابته، ومنذ البداية كان لديّ قدر من العناد والرغبة في الخروج عن المألوف لا لمجرد ذلك، بل سعياً للكشف، والمعرفة، والتواصل. كان هناك قطع مبكر للأهداف الشائعة الخاصة بالشهرة بالنقود أو بالمناصب أو غير ذلك وتمّ تحديد الطريق بأن الكتابة والكتابة وحدها، ومن ثم كانت جهودي كلها موجهة في اتجاه الكتابة باعتبارها الوسيلة المناسبة لي للبحث والتحقيق والتحقق ... كان

هناك بعض التقدير من قبل بعض الأصدقاء لكنني كنت أتحرك كما لو كنت أعمل ضد هذا التشجيع، وما زلت.

◆ ◆ ◆

أتذكر الآن. كنت أريد الحديث في البداية عن علاقتي بالليل أو علاقة الليل بي وعن العتمة والخوف والهواجس الدافعة للكتابة. هل الكتابة تساعدني حقاً في ذلك؟

لا أعرف فالمسألة لا تُحل بسهولة، وهي باقية لا تحل منذ زمن طويل معي، ربما منذ الطفولة، أنا لا أستطيع أن أنام في الظلام أبداً، لا بد من وجود بصيص من النور موجود بجانبي أو حولي، وما زالت أية «خرفشة» أو صوت ليلاً تسبب لي القلق، وطبعاً يمكن أن أدرك مصدرها فوراً، لكن اذا كنت في حالة عدم يقظة تامة تصبح مشكلة فهي تدخل منطقة الكابوس الصاحي أو الكابوس اليقظ، هذه منطقة مرعبة فعلاً، مسألة الصرخة التي تحدثت عنها كثيراً في أعمالي القصصية هي حقيقة واقعة فعلاً، وهي تأتي في أوقات غير محسوبة وما زالت. عندئذ ما أشد اثارتها للرعب عندي هي وذلك الحضور الخفي الذي أحسه في الظلام.

هي فعلاً كابوس ينتهي بايقاظ من في البيت، ومع أنني كتبت عنها كثيراً الا أنها ما زالت موجودة كأن الكتابة لم تكن كافية لتخلصني منها. انه كابوس يقظ، ليس عضوياً أو نفسياً فقط، بل أكثر، كأنه كابوس ميتافيزيقي.

السكة الحديد أيضاً خبرة قائمة في النفس، حيّة جداً، غير محلولة أبداً، وواضح أنه قد تم تركيب أشياء كثيرة عليها، خبرة محطة مصر في الاسكندرية خبرة باقية، منذ أن عرفتها في الطفولة الباكرة، عندما وجدت نفسي، للحظة وجيزة كأنها لا تنتهي، تائها فقدت أمي عند نزولنا القطار. خبرة تركت تأثيرات وانطباعات قوية علي، وبعض هذه

الانطباعات قد لا أتذكرها، ولعلها تخرج في العمل القصصي بهذه الطريقة أو تلك. وحتى ما أتذكره من ذكريات عمر الخامسة أوالسادسة أو ما حول ذلك هو أن هذه المحطة كانت شيئاً مدهشاً، مبهجاً ومخيفاً، سواء في الليل أو في النهار، شديدة الابهام، شديدة الاخافة، شديدة الضخامة وبكل قوة فان القطار ورموزه وعمليات التلاقي والذهاب والاياب والسفر وما تتضمنه هذه العمليات (التي لا تتوافر في المطارات مثلاً) كلها شفرات محملة بالدلالات.

ليست لدي حوادث قتل مرتبطة بالقطار، ليست لدي هذه الخبرة، حادثة القتل القريبة من ذلك قام بها ترام راغب باشا في غيط العنب عندما قتل ابن خالتي وطواط وأنا في السابعة أو السادسة من العمر.

قد يأتي في العمل الروائي وصفٌ لمشهد جثة قد مزقها القطار وقطّعها وقد يكون هذا الوصف شديد الدقة وشديد الاثارة للرعب في نفس الوقت.

هذا صحيح، ولكنه نوع من الخيال، لعلني تصورت انني تذكرتها ولكني أعتقد أنني قمت بتركيبها من الأحلام ومن حواديت العفاريت و ما شابه ذلك اذ أن هذه الجثة وان كان الراوي يحسها ويصطدم بها الا أنه لا يراها. انها خفية ولكنها قوية الحسية قوية الحضور. وقد تم تركيبها بقانون خاص لها. ان خبرة الكتابة قد تكون فيها خبرة الحياة ولكن فيها أيضاً أشياء أخرى.

هناك شيء آخر ربما كان مرتبطاً بما أتحدث عنه، وهو ما يتعلق بتلك الكتابة المتكررة عندي عن عالم الموت وعالم الموتى، فهناك ما يقارب الفصل الكامل في «ترابها زعفران»، مثلاً، بالاضافة الى ما هو موجود في الكتابات الأخرى، حول الأعزاء والأحباء الذين يموتون.

يبدو لي أن ذلك كان من خبرات الطفولة المبكرة والشباب المبكر، أعني ملاحظة ومعاناة حالة الفقدان وموت الناس واختفائهم. كان

الشعور بذلك فيما يبدو هو ما دفعني الى كتابة أشياء تقليدية جداً من قبيل نظم المراثي، في البداية. لم أنشر ذلك طبعاً، ثم ظلت هذه الخبرات مطمورة لكنها حية وحاضرة على مدى زمن طويل حتى دفعتني الى كتابتها في «ترابها زعفران» وفي غيرها.

ويرتبط هذا السؤال بالقضية القديمة التي طالما تحدثت عنها،

لماذا أكتب اذن؟

هذه المسألة شديدة التعقيد، لكن يمكن اختزالها، مرة أخرى، من خلال القول بوجود دافع للتمرد، والاكتشاف، ولتحقيق الذات، والتجديد، واعادة النظر في الأمور، أي إعادة صياغة العالم، ثم هناك دافع الكتابة ذاته وهناك في الفترة الأخيرة دافع قوي هو فعالية الفناء، وسباق مع الموت الوشيك، ومصارعة هواجس المرض والعجز والسقوط. ليس هناك مجال اطلاقاً للحديث هنا عن دوافع سطحية ساذجة مثل المال أو الشهرة أو ما يجري مثل هذا المجرى.

كثيراً ما أشعر بوجود ما يشبه الحب في الكتابة:قدر من الولع، المتعة والعذاب . عذاب الكتابة مثل عذاب الحب فعلاً كأن الكتابة نفسها، عملية شبقية. الكتابة عندي أيضاً وسيلة من وسائل البحث والمعرفة. والمعرفة لا تظهر الا بالكتابة.

الكتابة عندي أيضاً، كما قلت كثيراً، هي نوع من الاحتجاج المكتوم أو الخفي على الظلم الموجود في الحياة، ليست هذه مجرد غايات بل هي أيضاً دوافع حقيقية، أما ما سبق أن قلته عن النظر في الأشياء واعادة النظر، والاكتشاف من خلال هذه العملية، فهي عملية ممتعة، صحيح، والوصف عندي للأشياء هنا لا يكون مجرد سرد لخصائص الشيء الموصوف بل علاقة تقارب العشق وتصل حد التجربة الصوفية بين الواصف والموصوف، الوصف عندي كما قلت كثيراً هو نوع من السرد والدراما والتجلّي.

مسألة الدوافع هذه منطقة داخلية ومعقدة وليس من السهل الحديث عنها.

وعلى الرغم من اهتمامي بالوصف فان أعمالي تبدو غارقة في الخيال ولعلّ استعانتي كثيراً بتكنيك الحلم هو ما يجعل الكثير من موصوفاتي تفقد صلابتها المادية وتكتسب جوهراً آخر.

* * * *

انهيار الاشتراكية

أم سقوط القناع؟

عشت في بيئة عائلية خاصة وعاصرت تحولات فكرية وحضارية هامة وكان لذلك تأثير في مواقفي الفكرية وفي اختياراتي وتوجهاتي الحياتية. كان لذلك كله تأثير قوي في تكويني - وفي تكوين جيل كامل من معاصريّ - ولعل ذلك وحده يبرر نغمة البوح الشخصي هنا، فليس الأمر متعلقاً بشخصي بل لعله على الأرجح يتناول حقبة تاريخية دالّة ومؤثرة.

فمن ناحية المواقف الفكرية والحياتية، ومن ناحية الاختيارات السياسية، فلأقل إن بيئة عائلتي كانت تنتمي إلى طبقة أتى منها كثير ممن لعبوا أدواراً هامة في تطور مجتمعاتنا وهي الطبقة التي عاصرت حقبة الثلاثينات، هي بيئة الفئات الوسطى التي اقتربت في الكثير من الأحيان من الطبقة الكادحة وخاصة عقب الأزمة الاقتصادية التي عصفت بالعالم كله في الثلاثينات.

كان ذلك في جنوب المتوسط، في الاسكندرية التي كانت عندئذ تشهد آخر ازدهار لمرحلتها الكوزموبوليتانية، حيث كانت الفئات والثقافات والطبقات المتوسطية، قديمة ومعاصرة، تمتزج ببعضها بعضاً،

وحيث كان اليونانيون والطلاينة والملايطة والأرمن واليهود و«أولاد العرب» مسلمين أو أقباطاً على السواء يعيشون في بوتقة واحدة، مع اختلاف انتماءاتهم الطبقية وما يترتب عليها من علاقات إخاء أو معاداة.

ثم جاءت فترة الأربعينات بما شهدته من أحداث جسام عقب الحرب العالمية الثانية والتغيرات الاجتماعية العميقة التي هزت المجتمع المصري على وجه أخص والمجتمعات العربية والعالم كله بشكل عام. كل ذلك أدى إلى اختيار واضح لي في الفكر والسياسة على السواء، اختيار لا لبس فيه نحو اليسار، والاشتراكية، على اختلاف في فهم وتقييم هذه الاشتراكية على مرّ الزمن. فمنذ التأثّر الباكر بالاشتراكية الفابيّة وقبل ذلك الاشتراكية المثالية والطوباوية، ثم بعد ذلك الماركسية في جناحها التروتسكي الثوري، والعمل الثوري تحت الأرض، ثم فترة الاعتقالات ثم تعديل هذا الموقف كله بما يتلاءم مع رجل رصد نفسه لا للنشاط السياسي المباشر بل للعمل الفني والعمل الروائي على الأخص حيث تكون الأولوية لا للخطاب السياسي إذا صحّ التعبير ولا للعمل السياسي المباشر القريب المتناول وإنما لنوع من التأمل والتقصّي ثم التأكيد على معنى السؤال أو المساءلة التي تشغل المكانة الأولى في همومي الفكرية والروائية الراهنة.

معنى ذلك أنني - بالفعل - تعاملت مع الواقع الذي عشته. والآن إذ أتأمل تلك الفترة التي تبدو سحيقة البعد وقريبةً ماثلة جداً مع ذلك، فإنني أرجو أن أكون قد صوّرت هذا «الواقع» في كتاباتي.

أظن أنني تناولت هذا «الواقع» على نحو خاص منذ فترة مبكرة جداً وربما كنت غير مسبوق إلى هذا التناول، وهو التعامل مع الواقع لا في الظاهر فقط، لا من حيث رصد الظواهر الخارجية وما يمكن أن أسميه السطح أو القشرة أو ما يبدو للعين المجردة، من الخارج، وإنما هو التعامل مع الواقع باعتباره لا ينفصل عن الحياة الداخلية والروحية

للإنسان، وسقوط الحدود بين الشعر والسرد، وهو ما يبدو واضحاً جلياً في أول كتاباتي التي نُشرت وهي في مجموعة «حيطان عالية»، وقد نشرتْ في آخر الخمسينات ولكنها كانت قد كُتبت منذ الأربعينات المبكرة. وحتى في هذا الكتاب نجد أن المسعى الفني هو كسر الحاجز المتصور الموهوم بين الصحو والحلم، بين الخارج والداخل، بين النفس والمجتمع، بين ما اصطلحنا على تسميته بواقع الحياة اليومية الجارية، حياة السوق والتعامل مع الأشياء، وبين عالم الفكر والحلم والهواجس الداخلية، بحيث يتكون من هذا كله واقع فني آخر مواز لواقع موضوعي، أي أن هنا «واقعاً» فنياً، «يقع» فعلاً وحقاً ويحتوي على كل العناصر التي ذكرتُ على خلاف ما كان «سائداً» في تلك الفترة بالتحديد من تصوير الواقع باعتباره مشكلة اجتماعية أساساً أو اجتماعية فقط وما كان يغلب على الكتابات القصصية خاصة من تناول لظواهر الحياة ومشاكلها الاجتماعية فقط.

أتصور أن كتاباتي الأولى كانت ربما من أوائل ما اخترق وكسر هذه الحواجز الموهومة وجرؤ على تناول الواقع بجوانبه المتعددة المعقدة المختلفة والمتنوعة.

لقد قيل لي إن من يطّلع على أعمالي الروائية يلاحظ تحولاً من الخمسينات إلى العقود الأخيرة، من حيث الاعتقاد في قدرة العمل الفني على تغيير الواقع، فبعد الالتزام بالاشتراكية والحلم بالمثل العليا، يقول البعض إن الروائي في داخلي يكتفي بكشف خبايا المجتمع من خلال «رؤية ذاتية».

وبغض النظر - مؤقتاً - عن أنه ليس في الفن الحقيقي رؤية «ذاتية» بالمعنى الضيق المغلق المَرَضي، وأن كل رؤية فنية إنما تقع في نطاق التشارك الإنساني فيما أسميه «منطقة ما بين الذاتيات» فلا شك أن فترة الخمسينات، فترة المد القومي والأحلام العريضة والآمال

البرّاقة والساطعة والحلم بالأمجاد، كما نعرف، بل كما عانينا في صميم وجداننا جميعاً، نحن أبناء هذا الجيل، قد انتهت بالصدمة المزلزلة التي تمّت بهزيمة ١٩٦٧ وكشفت عن زيف كثير من الدعاوى أو على الأقل عن هشاشة كثير من الشعارات مما دعا كثيراً من الكتّاب والشعراء بل جماهير القراء إلى تغيير الموقف الذي كانت الكتابات تتخذه من «التبشير» واليقين والتغني بالأمجاد إلى موقف وُصِف بالجنوح إلى الخبايا وإلى التأمل الذاتي.

هذا صحيح كله في مجمله وإن كنت أريد أن أشير إلى أن كتاباتنا، على الأقل نحن الذين يحق لنا أن نسمي أنفسنا بالرواد الأوائل - وليس في معنى «الريادة» هنا تقييم بل هو مجرد توصيف - كانت تحمل إرهاصات ونُذُراً بالهزيمة، كانت من غير أن تضع يدها تماماً وبشكل واضح على لبّ القضية مباشرة، تحس وتتلمس أن الشعارات المجلجلة هي أيضاً شعارات جوفاء وأن هناك شيئاً لا يجري على سننه على الإطلاق وأن منهج الوصاية الأبوية الطاغية، الناصرية على الأخص، بما حملته من عدوان على قيم المشاركة الشعبية الإيجابية، وهي القيم المنقذة الوحيدة، هو منهج يسير بنا نحو الهاوية ومن ثمة انعكس ذلك، أو انعكست نذره وإيماءاته في كتاباتنا حتى وقوع الهزيمة مباشرة أو قبلها بفترة، مما كان يشكل نوعاً من التنبؤ أو الإرهاص أو حتى النذير أو التحذير.

تأكد هذا تماماً بعد وقوع الكارثة القومية والإنسانية التي لحقت بنا جميعاً وتحولت الكتابات الصحيحة والصالحة الآن إلى ما أسميته في بداية هذا الحديث بكتابة المساءلة لا كتابة اليقين، وهي علامة صحية.

هذا كله يشير إلى انحسار دعوى امتلاك «الحقيقة» امتلاكاً مطلقاً - سواء كان ذلك من جانب الراديكاليين اليساريين أو من جانب السلفيين الظلاميين - ويشير إلى دور البحث الصادق عن هذه «الحقيقة» أو عن وجه من وجوه حقيقةٍ لابد أن تكون متعددة وليست واحدية.

ربما كان هذا هو الملمح الأساسي في كتابة الستينات والسبعينات وما تلاها حتى الآن فهي كتابة مساءلة، وهي ليست مساءلة ذاتية فحسب بل هي أيضاً مساءلة اجتماعية متصلة بالمجتمع بالضرورة ويحكم منطق الأشياء. أتصور أن تلك مهمة أحق وأجدر بالفن عما كانت في الأربعينات والخمسينات حيث كانت البشارة والتأكيد وتبني الخطاب السياسي هي الميزة الأساسية لمعظم الكتابات ولا أقول لكلها لأن كتاباتنا لم تكن تحمل هذا التبني الساذج المطلق من غير تحفظ لتلك الدعاوى الفخمة بل هي تشكك في قيمتها الحقيقية إذ كانت تتحسس افتقاد العنصر الأساسي الذي يعطي تلك الشعارات وتلك الدعاوى قيمتها الحقيقية أعني عنصر الديمقراطية أو عنصر المشاركة الفعلية للناس، عنصر الحركة المنبثقة من تحت، من الشعب، من الجموع، وليس عنصر الأبوة والوصاية المفروضة من فوق مهما خَلُصت وطنيتها أو حسُنت نيتها أو نهضت بتغييرات جذرية، مطلوبة وضرورية، في البنى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، لكنها جاءت بأحكام فوقية وليست بفعل القوى الشعبية مما أدى - كما نرى الآن - إلى انهيار معظمها انهياراً مدوياً.

◆ ◆◆

زال عني الآن الانضواء العقائدي، وانفكّ الانتماء «الحَلقي»، من زمن بعيد، ولكن بقي عندي إيمان راسخ ومفتوح بإمكانية - وضرورة - اشتراكية قائمة على الحرية وعلى احترام قيمة الفرد الإنساني بذاته. ولعله ليس من الغريب على الإطلاق أنني في الأربعينات المبكرة كنت منخرطاً تماماً في العمل الثوري الاشتراكي. كانت المبادئ أو الأهداف التي أسعى إليها هي بالضبط ما دعت إليه البيريسترويكا في صورتها المرجوّة - أو لعلها صورتها المثالية - التي انهارت في الممارسة، بفعل

آليات متعددة ومعقدة، ولكنها تظل صحيحة في تصوري، باعتبارها إشارة أو منهجاً. بمعنى أن الاشتراكية عندي كان لا يمكن فصلها عن الديمقراطية أو التفريق بينهما أو حتى تأجيل الديمقراطية عنها.

هذا ما كنت أفهمه وأعمل له عندما ذكرت الشق التروتسكي من الماركسية الذي كان هو محور فهمي للاشتراكية، هذا هو كان فهمي، وفهم مجموعة قليلة من الزملاء، للاشتراكية بوجهها الديمقراطي الإنساني. لقد كانت علاقة تروتسكي بالسرياليين وبريتون ودعواه المستمرة ضد الستالينية وضد القمع الستاليني (الذي تحققت صحته بعد أربعين عاماً أو أكثر) هي التي أسهمت في إيماني بتلك الاشتراكية ذات الوجه الإنساني حسب التعبير الذي مازال وأعتقد أنه سيظل صحيحاً. المدهش أن ما كنت أؤمن به وكدت أيأس منه في القديم مازال هو موضع الأمل - والعمل - مهما بدا من انكسار لهذه القيم، ومهما راعنا الآن هذا الوضع العالمي المتردي بما فيه من نكسة إلى الغيبيات، وضروب التعصب والاستعلاء العنصري والحروب العرقية، ومذابح وانتهاكات ما بعد فترة الاستقلال في افريقيا.

إنني لا أعتقد عصر الاشتراكية قد انتهى.

بالتأكيد لا.

بل أتصور العكس تماماً. أتصور أننا في انتظار صحوة جديدة، بل أن هناك بالفعل قوى نشطة وفعالة تعمل على تحقيق تلك الصحوة، على رغم كل شيء، وعلى تحقيق حياة جديدة تبتعث الاشتراكية التي امتُهنت تحت القمع الستاليني، وتحت القمع الفوقي، بشكل أعطبها حتى النخاع.

فإذا كان الاتحاد السوفييتي وامبراطوريته وايديولوجيته قد انهارت - وكان لابد أن تنهار - فقد قامت كلها على أسس القمع التسلطي المقنّع بشعارات رنانة بل شديدة الرنين، إلا أن هناك، الآن، احتمالاً واسعاً وخصباً لقيام اشتراكية ذات وجه إنساني بالفعل وذات مضمون

ديمقراطي، لا ينفصل فيها العدل الاجتماعي عن الحرية.. هناك إمكانات لا تكاد تحدها حدود... هناك أخطار بالتأكيد ولكن ما هي الحياة إن لم تكن مواجهة أخطار؟.

◆ ◆ ◆ ◆

خطرات أخيرة:

الشائع المأثور أن «الطفل هو أب الرجل».

في الطفولة كما يعرف علم النفس، كما تستشرف البصيرة ويدرك الحدس، تتكون مقومات الرجل التي تلازمه طيلة حياته. لكن الطفولة ليست صنوا للفردوس المفقود، ليست، كما يجري التصوّر الرومانسي، أو المثالي، هي عالم البراءة والنقاء والطهر والبكارة، لا شك أن فيها عناصر النضارة والتعرّف الأولي على الأشياء، لكن فيها أيضاً عناصر القسوة والقهر والخوف والشر. وهو ما يصدق على كل طفولة.

أما طفولتي التي تبدو الآن بعيدة سحيقة البعد وماثلة قريبة كأنها تحدث الآن من جديد، في آن معاً، فقد كانت في ذلك الحيّ الشعبي في أقصى جنوب اسكندرية العشرينات والثلاثينات، غيط العنب، شوارع مستقيمة، يظللها الشجر، نظيفة وان لم تكن مسفلتة، من الرمل والحجر المدكوك، بيوت من دورين أو ثلاثة لا أكثر، جناين صغيرة تعرّش عليها كروم العنب ـ بل كانت تعريشات العنب تقام على سطوح البيوت، كرمات صغيرة قريبة من السماء، وكان هذا الحيّ يقطنه في الغالب صغار

الحرفيين وصغار التجار من أهل الصعيد ومعظمهم من الأقباط، ومنهم كان أبي الذي جاء أصلاً من أخميم العريقة في التاريخ.

كان لي أخ ولد قبلي بثلاث سنوات ومات بعد ولادتي بخمسة عشر يوماً، قالت لي أمي: «رضعت لبن الحزن يا بني» قالتها باللهجة الصعيدية التي لقنتها من أبي الاخميمي مع أنها في الأصل بحراوية من «الطرانة».

لذلك نذر أبواي أن تجري لي طقوس «التنصير» في دير الملاك ميخائيل، في أخميم، بلد أبي وأجدادي الخراطين، وعندنا لا يدخل الطفل الجنّة ولا يرى وجه المسيح اذا مات قبل العماد. وتحت ظل هذا الوعي المبكر بالرعب الميتافيزيقي عشت سنوات الطفولة عميق الايمان، شديد الصرامة الخلقية، وفي ضوء ساحق من الورع والوطأة المسيحية (مثل الضوء الذي غمر شاؤول في الطريق الى دمشق، ولكن باتجاه عكسيّ).

هكذا عشت طفولتي حتى السابعة فلم يكن السفر من الاسكندرية الى أخميم في أقصى جنوب الصعيد أمراً ميسراً، وعندما ذهبنا الى الدير الموحش في أعلى الجبل كان الاحتفال بالتعميد بهجة نادرة ورأى الطفل، الذي كنت، نور الله، فقد كان تقياً خالص التديّن، لم يكن ـ بعد ـ قد عرف الشك العقلي في أزمة النضج والمراهقة بعد ذلك بسنوات.

في روضة الكرمة القبطية الأرثوذكسية سمعت قصص الشهداء وكيف تكون التضحية بالحياة في سبيل الايمان، وترك ذلك في الطفل ثم الرجل أثراً لا يمحى.

◆ ◆ ◆

عرفت مفازع ومباهج عميقة الوقع في تلك السنوات المكوّنة الأولى، وعرفت الحبّ والايمان وصداقات لا تنسى مع «زكي» الذي كنّا

نقوم معاً بطقوس مسرحية بدائية على نحو ما رأينا في الأراجوز أو السيرك، ومع «وطواط» ابن خالتي الذي سقط تحت عجلات الترام أمام عيني وأنا أطلّ من «بلكونة» بيتنا دون أن أعرف من كان، ومات، ومع أخواتي البنات اللاتي كنّ يسمعن منّي - وأنا في العاشرة أو الحادية عشرة - قصائد الشعر العربي الجاهلي أو العبّاسي، ألقيها بصوت يهتّز انفعالاً فتترقرق الدموع في أعينهنّ، كنت الطفل الصبيّ الأول البكر - الذي عاش - في العائلة فكنت من ثمّ موضوع حبّ خالاتي وأخوالي وجدّي في بيت كبير يعج بالحياة والخصوبة، وموضوع التحوّط والحرص والحدب المفرق في آن، فلم أعرف اللعب في الشوارع ولا الانخراط في «عصابات»، وجماعات الأطفال، ولم أتعلّم قط لعبة من لعب الشوارع، إلاّ لعبة «البلى» المعروفة، ألعبها على سطح بيتنا، وحدي أو مع أخواتي، وفي فناء المدرسة الأولية أو الابتدائية خلسة.

حكايات ستّي هيلانة وخالتي نوره وماتيلده على سطح بيتنا في غيط العنب في الليالي المقمرة، وقصص أبي أمام كنكة القهوة على السبرتاية في فسحة بيتنا، كوّنت عندي الوعي الأول للحكاية، عرفت كتباً قليلة - بمجرّد أن تعلّمت القراءة - كانت مقفلاً عليها في خزانة صغيرة، فتحتها بعد لأي، وقرأت «كليلة ودمنة». ومنتخبات من الأدب العربي القديم، وكتاب «الأدب والدين عند قدماء المصريين»، لعلّني عندئذ كنت في السابعة أو الثامنة، فكأنني قرأتها بالأمس.

وفي الثامنة عشرة - هل كنت طفلا عندئذ، بعد أن قرأت «ألف ليلة وليلة» وتيقّظت حواسّي كلها وشطحت بي خيالات شبقية ما أروعها - كنت أترجم رواية اسمها «السهم الأسود» من الانجليزية للعربية، وكنت قد بدأت أكتب - وأنا في العاشرة - ما تصورته «شعراً» و«قصصا» وبدأت أقرأ منهجياً، صفحة بعد صفحة، «مختار الصحاح» والتوراة، والقرآن الكريم معاً، هل تسمّى تلك طفولة؟ كانت يقظتي مبكّرة وحارّة ومحتشدة

ومضطربة المياه.

كتبت بعد ذلك، كما قلت، شعراً موزوناً مقفّى حاشداً بما حرصت أن أزحمه به من مفردات حوشيّة مهجورة ومقرقعة الوقع، ثم خلصت الى فترة «أبوللوية» من شعر التفعيلة الحرّ وتنويع القوافي، ثم انتهيت إلى قصيدة النثر التي لم نكن نعرفها عندئذ بهذه التسمية. ولكني وجدت أن نسيج الشعر - كما كنا نعرفه عندئذٍ وحتى كما غامرت باختراق مواضعاته - لم يكن ليحمل عني عبء ما أريد أن أقول. هكذا أسرتني القصة أو السردية الشعرية الفكرية في آن، إن صحّ هذا التوصيف.

◆ ◆ ◆

لماذا استهوتني القراءة منذ سني الطفولة؟

أيعود ذلك إلى جوّ الحبّ العائلي الدفيء - كأنه الصوبة المحجورة عن الخارج؟ أم كان مناخ الدين القبطي بما فيه من أمجاد الشهداء وترقُّب ملكوت السماوات وترانيم الموسيقى الكنسية والصور الجميلة الملوّنة المطبوعة باللغة القبطية والعربية بالخطّ الثلث والنسخ الأنيق؟ أم لعلّ هوى المعرفة الذي استأثر مبكراً بهذا الطفل الذي كان يحسّ نفسه وحيداً مستوحشاً في قلب هذا العجيج من الحبّ الأنثوي، حب الأم والخالات والأخوات الصغيرات؟ أكانت تلك رغبةَ التكشّف والمغامرة في الخيال التي لعلّها ما زالت تلازمني؟ أم كان دافع التكشّف الشبقي المبكر وقد حُوِّل عن مجراه وتسامت به نزعات ونزغات شهوةِ المعرفة؟

إلى جانب تلك الكتب الأولى الثلاثة التي ذكرت، قرأت «الأيام» وأنا في التاسعة، و«ألف ليلة وليلة» ومالانهاية له من الروايات والمجلاّت، ثم عرفت طريقي الى مكتبة البلدية في الاسكندرية، وقضيت فيها كل أيام العطلات الصيفية، وتفتحت لي آفاق الأدب العربي القديم والحديث، من

«صبح الأعشى» الى ترجمات أحمد حسن الزيات لروائع لامارتين، هل كان جبران خليل جبران الذي سحرني في تلك الأيام الأولى عنصراً فاعلاً؟ جاء بعده سلامه موسى وعلمّني كيف افكر، اذكر أيضاً كتاباً عن بودلير الشاعر الرجيم لعبد الرحمن صدقي، كما أذكر كتابات ابراهيم عبد القادر المازني، عثرت بعد ذلك على قصص متفرقة في المجلات ليحيى حقي الذي كان مجهولاً تماماً حينذاك، وقرأت بنهم - قبل ذلك - محمود كامل المحامي بكل رومانسيته البرجوازية الصغيرة الساذجة، ولكني سرعان ما برئت منه، في تلك الأيام كنت غارقاً في يمّ الشعر العربي الموّار، من امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة الى البحتري وأبي تمام، من المتنبي الذي لم أحبّه كثيراً الى المعري الذي ترك فيَّ ميسمه، ومن البارودي الى شوقي الى محمود حسن اسماعيل وابراهيم ناجي وشعراء مجلة «أبوللو». وعندما أجدت الانجليزية تفتح لي عالم مزلزل من المعرفة واهتزاز القلب وجيشان الروح، بدءاً من الروس العظام جوجول وديستويفسكي وتورجنيف وتولستوي وتشيخوف، وكذلك ليرمنتوف وكوبرين، كنت في السادسة عشرة - في أول دراستي للحقوق - عندما قرأت الأدب الانجليزي الكلاسيكي والمعاصر، ومن مكتبة الدكتور زكي أبو شادي قرأت «عشيق اللادي تشاترلي» التي لم تكن مسموحاً بها في انجلترا، في طبعة ألمانية - بالانجليزية طبعاً - ولم أكد أفلت كتاباً لـ د. هـ. لورنس بعدها، كنت أقرأ الرومانسيين الانجليز شيلي وبايرون وكيتس وأنا أكتب أشعاراً تهيم في أودية حيرة الروح ونزوات الجسد، ثم عرفت فرويد وماركس بعد أن كنت ألممت بتاريخ الفلسفة في الوقت الذي كنت أقرأ فيه كتباً مثل «الكامل» للمبرّد، أو «العقد الفريد» أو «البيان والتبيين» للجاحظ أو نهج البلاغة ومقامات الحريري وغيرها.

كيف يمكن للمرء أن يتعرف في هذا الخضم من القراءات على هؤلاء الذين شكلّوا فيّ عناصر روحي؟ لم تكن تلك قراءة بل كانت حياة

أكمل وأملأ وأعتى وأرّق ما تكون الحياة في وقت واحد.

في معتقلات الملك فاروق علّمت نفسي الفرنسية أو جودّتها، ومن ثم عـرفت السـيـرياليـة والوجـودية ومـغـامـرات الرواية الحـداثيـة في الخمسينات المبكّرة، وليس للرغبة في المعرفة نضوب، ولا أظنني قد جمدت عند شيء أو عند حدّ، مازلت - في غسق هذا العمر! - كأنني الطفل الذي يضرب بقدميه على شاطئ بحر متلاطم أو ساج لا نهاية له، ولا برّ هناك أرسى عليه.

ما من كاتب واحد، أو مفكّر واحد، كان باستطاعته أن يغيّر حياتي. علمني سلامة موسى - من بين أشياء كثيرة أن الذين أسهموا في تكوين قوامه الفكري كانوا كثيرين: من ماركس الى روسّو ومن غاندي الى داروين ومن برستيد الى تولستوي، ومن الجاحظ الى فرويد. هم أيضاً أسهموا في تكوين قوامي الفكري والروحي.

كم من كتّاب ومفكّرين وشعراء وروائيين على السواء قد ضربوا بسهم أو أكثر في تغيير حياتي، ما في وسعي أن أحصرهم اليوم ولا أن أتبين الضفائر التي جدلوها فكوّنت - من بين أشياء كثيرة - نسيج حياتي الفكرية والروحيّة.

ولكنني أذكر الفرحة والدهشة وروعة الاكتشاف التي عرفتها عندما قرأت كتب سلامة موسى وأنا صبي في الرابعة عشرة من العمر: مصر أصل الحضارة، نظرية التطور وأصل الانسان، الاشتراكية ومقالاته في «المجلة الجديدة» و«الهلال» التي كنت أشتري أعدادها القديمة من بائع يفرش بضاعته على الارض في شارع صلاح الدين تحت مبنى شركة النورليبون في الاسكندرية.

روعة اكتشاف قوة العقل وسطوة اللاوعي معاً، وتأكيد كرامة الشك في مقابل ذلّة الاذعان أمام العقائدية الجامدة المتحجّرة، كان ذلك ما تفتحت روحي عليه بفعل كتاباته، وما دفعني بعد ذلك الى ارتياد أصقاع

الفكر ووضع الأسئلة دون وجل أياً كان موضوع الفكر أو السؤال.

البلاغة العصرية عنده هي الدقة حتى درجة التعرية الكاملة والضبط حتّى درجة اللغة التلغرافية. أما عندي فقد كانت فيّ دائماً نزعة وحشيّة وشاعرية تأبى النُسك اللغوي وتجنح الى البذخ اللغوي، ولكني تغيّرت لأنني - طرحت نهائياً - بفعل دعوى سلامة موسى - كلّ القوالب الانشائية والصيغ الجاهزة المكرّسة، وعرفت - كما كانت طاقة كامنة في دخيلتي تعرف دائماً وإن كانت غير مفصح عنها - أن اللغة هي بعد آخر من أبعاد الروح بل من أبضاع الجسد، وأن جدّتها هي نفسها حيويتها، هي بلاغتها العصرية بل المستقبلية.

وهكذا مهّد سلامة موسى، من بين آخرين، تربة روحي، في فجر الصبا الباكر، وكان الزلزال الذي ابتعثه من أغوارها أول الزلازل التي عصفت بأبنية اقامتها عقائدية مكّرسة جاهزة أيضاً، صحيح أن زلازل أخرى كثيرة أعقبت ذلك، كشوف الرواية الروسية والرومانتيكية الانجليزية والسيريالية الفرنسية وفتوحات الماركسية المتحررة التي تغازل الفوضوية، عواصف الحبّ والحبوط وأمجاد التحقق ولُجج الكتابة التي ما أني أغوص فيها وأطفو وأخوض غمارها بلا مرسى، هذا صحيح، ولكن سلامة موسى وآخرين، قد حرثوا هذه الأرض بمحرات العقلانية والتسامح والاعتزاز بكرامة كامنة في دخيلتي وسط أهلي وبهم، وفي وطني وبه، ألم يقل لي، دون تردد، ان مصر هي أصل الحضارات؟ ألم يقل لي، دون تردّد، أن العربية لغة قادرة ومطواع؟ فلعلّه أومأ لي بارهاص عشقي لهذه اللغة، كما روى غراس عشقي لهذا الوطن.

◆ ◆ ◆

قيل، ويقال انني كاتب «قبطي»، وأنا أرفض هذه التسمية - لا عن انكار للواقع - بل عن رفض لتفرقة مصطنعة، فلا أحد يقول عن نجيب

محفوظ أو يوسف إدريس أنه كاتب «مسلم» إن في هذه التسمية، سواء كان ذلك عن عمد أو غيره، نوعاً من التحديد، والقصر، والتضييق قد يؤدي الى انصباغ لانحياز عقلّي، له عواقبه الوبيلة من التعصّب والفصل الطائفي الذي ليس له وجود، أصلاً، في نسيج مصر الواحدة.

أعتقد جازماً دون تردّد ودون تورع أنه ليس هناك شيء اسمه «هوية قبطية»، ومن باب أولى ليس هناك «الهوية القبطية» بلام التعريف.

ان الهوية تعني نوعاً من الانفصال أو القسمة أو التمايز، وليس ذلك بصحيح على الاطلاق، المصريون جميعاً - وان شئت الدقة الصارمة قلت «المصريون في الوادي» هم عجينة واحدة وكيان واحد، للاقباط بعد ذلك «ثقافة فرعية» أو ثقافة تحتية» Sub - Culture خاصة، فيها مقومات تراثية وشعبية خاصة، لا أنكرها، بل ان لها أثراً عميقاً، برموزها خاصة، وطقوسها، في كتابتي. لكنهاتندرج في الثقافة المصرية العربية الاسلامية السائدة، وتغتذي بها بل تعيش فيها بلا انفصال ولا تجزئة ممكنة، وليس الأمر هنا أمر عقيدة دينية، انّما أتكلم عن الدين بوصفه مقّوماً ثقافياً، أما الخبرة الدينية بحدّ ذاتها فهي شيء حميم وخاص بين المرء وربّه.

ولعلّ من مقومات هذه الثقافة الفرعية الخاصة ما أشرت اليه من مفهوم الاستشهاد طواعية في سبيل الإيمان، كما نرى في تراث «السنكسار» مثلاً، ولعلّ فيها مفهومات ميتافيزيقية من قبيل الخطيئة الأوليّة، والخلاص، والفداء، قد ترجع في بعض أصولها الى جذور مصرية قديمة، وقد تكون من تراث كلّ الأديان البدائية، ولا ننسَ أن من الممارسات الطقوسيّة الشعبية المصرية سواء بين الأقباط أو بين المسلمين سمات مشتركة وأصيلة، وعميقة الجذور، في الترانيم والمدائح، في الموالد والأذكار، في طقوس السبوع والختان («الطهور» باللغة الشعبية الواحدة) في التبّرك بالأولياء والشفعاء سواء كان من

أسمائهم الحسين أو السيدة نفيسة أو مارجرجس أو سانتا تريزا، وهكذا.

ان لي هوية، نعم، ولكنها اساساً هويّة مصريّة وعربية، وليست تحديداً أو قصراً «قبطية».

◆ ◆ ◆

لا يخفى أن جسد العمل الفني لا يتكون من «معارف» فقط ـ الا اذا كان «العرفان» عقلياً واشراقياً في آن، فكرياً وروحياً معاً، ومهما بدا في الظاهر من تناقض في هذه «المعارف» فالمأمول أن تتسق في وحدة متناغمة داخل جسد العمل الفني، متعددة ولكن متراسلة، متنوعة، نعم، لكنها، فيما أرجو، متناسقة، أليس الإنسان في نهاية الأمر كياناً يضم المتناقضات، ويوحدّها، يلّم شعثها دون أن يستحيل قالباً مصمتاً أحادي النغمة؟ أما كيف استطعت «توظيفها» فما أظنني بقادر على الاجابة عن هذا السؤال، أيستطيع الفنان أن يفضّ سر عمله الفني، أو أسراره، مهما كان نقّادةً يطيل التأمل فيه، بعد أن يتّم، فما للبحث أو النظر الصاحي مكان في غمار حميا عملية الابداع الفني. لهذه العملية الابداعية آليات ما زالت مستخفية عنّي، لحسن الحظ، فلعلّها ان تجلّت لي تفككت بين يدي أو تساقطت في نفسي أشلاءً ومزقاً.

◆ ◆ ◆

أطمح في كتابتي إلى اسقاط مقولة «الزمنية» نفسها، كأنما أريد للماضي الاّ يندثر قط، وللمستقبل ان يمثل الآن، هذه «الراهنية» المتصلة مطمحي ، لا، ليس الماضي عندي مرادفاً للمصير الانساني ولا ما يشبه هذا المعنى، ليس عندي ثمّ حنين الى الماضي، لا أجد في الماضي جنّة مفقودة، ليس عندي أدنى تصور أن المجد كان في الماضي فقط، أو أنني أريد أو أطمح أو أتخيّل عودة لماض تاريخيّ أو

ثقافيّ أو ما يجري هذا المجرى. المسألة أشمل وأدقّ من ذلك بكثير، في صلب العمل الفني نفسه أطمح الى نوع من تحدي الزمنية لا بمعنى توق الى اعادة الماضي، بل بمعنى أنه ليس ثمّ ماض أو مستقبل، الفعل القصصي الروائي هو فعل الحضور الآن في تضاعيف الآليّة السردية نفسها، لا «أعود» الى تذكّر طفولتي ـ مثلاً ـ بل أنا أحياها الآن، بلا انقضاء، أو على الأصحّ يحياها النّص الابداعي مستقلاً عني ـ أنا الكاتب ـ ومندمجاً فيّ، أنا السارد، في الآن نفسه.

ومن ثمّ على الرغم من أنني أضع شخصياتي جميعاً في زمن محدد وتاريخي أي أكسبهم معطيات واقعية، وتدور مساراتهم في سياقات محددة، وحول بؤر تاريخية معروفة وبالتالي تكتسي هذه الشخصيات مصداقية واقعية، أقول على الرغم من ذلك فانني أطمح، و أظن أنّ ذلك قد تحقق، الى أن هذه الشخصيات وخاصة «رامة»، وشخصيات رواية «حجارة بوبيللو» أو «رقرقة الأحلام الملحية» تتجاوز تلك المصداقية «التاريخية» الى مصداقية أشمل ولعلّها تأخذ بعداً اسطورياً، لا يتأتى فقط من انصهار مقومات أسطورية وحديثة معا، ولا يتأتى من ايحاءات رمزية مضمرة، أو سافرة، بل يكون جماع ما أسميته اسقاط مقولة «الزمنية» نفسها، بحيث توجد أزمان بدائية ومصرية قديمة قبطية وهيلينية واسلامية ومعاصرة، بل توجد أزمان متخيّلة لم تحدث قط تتمازج في مركّب متضافر، مقوماته على الرغم من تنوعها تظل متّسقة فيما أسميه «بولوفونية»، أي تعدد نغمات الأزمان مع «هرمونيتها»، أي انسجام لحنها الأساسي في وقت معا.

أما من الناحية الثقافية التاريخية فمن العبث الصراح ادّعاء انني أطمح الى اعادة الماضي، والمقصود المضمر هنا طبعاً هو اعادة «الماضي القبطي» وهو ما تردد في أكثر من «مقالات» أو «قولات» نقدية. أستشف في مثل هذه الدعاوي المغلوطة نفحة نعرة تشي بضيق

الأفق وضيق العقل معاً، ليس الماضي ـ أو التراث الفرعوني والهيلنسيتي والقبطي والاسلامي معاً ـ الا مقوّماً متنوع الروافد من مقوّمات الثقافة الراهنة التي هي أساساً فعل خلاّق إرادي وديناميmي متّصل وليس تلقياً سلبياً لتراث محفوظ وجامد، هي عملية خلق وتشكيل وصياغة للمستقبل بما يحمل من آفاق يستشرفها العقل وتنفذها ارادة جماعية لها جذورها المتعددة بلا شك ولكن لها، أساساً، توجها واعياً وبنّاء على طريق السعي الى العدالة والكرامة والتواصل والعقلانية والمعرفة.

أما «المكان» عندي، في تضاعيف العمل الفني، فهو حالة روحية الى أنّه متجسم محدد دقيق التفاصيل والتفاعيل، يعجّ بالحياة وتشكّله الحواس جميعاً من لمس وذوق وبصر ورائحة وصوت، حالة روحية وتوشك أن تكون ميتافيزيقية، لأنه محطّ السؤال الذي لا ينتهي قط الى اجابة، جمالية المكان عندي ليست حسّية فقط ـ هي كذلك بامتياز ـ لكنها أيضاً «ما وراء واقعية» ليست السحابة السارية في سماء الاسكندرية الساجية ـ مثلاً ـ واقعة ملموسة فحسب بل هي رسالة روحية، وتوق، وصبوة تهزّ النفس.

◆ ◆ ◆

لقد لاحظ أحد النقاد ان المكان عندي بتفصيلاته المحددة هو مكان كلّي شامل وأن هذا «الكلّ» في الوقت نفسه احد تفاصيل واقع ما اتصوّر انه يشمل الواقعي ويتجاوزه. اذا أخذنا مثلاً تلك الصخرة التي تجنح عليها النوارس البيضاء في شاطئ «جليم» في الاسكندرية أو ذلك الشارع بالليل في «غيط العنب» الذي اجتمعت على شجره غربان سود، فهذه تفصيلات قد تبدو صغيرة ودقيقة ولكني لا أظنّ أنني بحاجة الى بيان ايحاءاتها المتعددة من حيث اللون، أو الكتلة أو غير ذلك مع أبعاد جمالية، وقد تكون ميتافيزيقية كذلك والمسألة نفسها تصدق على قرية

«الطرانة» في محافظة «البحيرة» وهي موقع حجارة «بوبيللو» التي هي في الوقت نفسه هيكل لـ «أبوللو» و«ديونيزوس» معاً. أما الاسكندرية بحواريها، ومراتعها، ومواقعها، بشواطئها اللانهائية، ووقائعها اليومية فهي مناط العشق، وسؤال الأبد، ومواجهة المستحيل، وفي الوقت نفسه التي هي فيه حقيقة يومية معيشة يكدّ فيها الناس ويموتون، يحبّون ويتحايلون على المعاش، ويكافحون منتصرين حيناً ومنهزمين كثيراً لكن دائماً بكبرياء. فهم شعراؤها الحقيقيون. المكان هنا على كل خصوصيته وما يحمل من طاقة ملموسة ومجسّمة هو كذلك «اللامكان» لأنه أكثر من المكان، لأنه دائماً «ما وراء المكان».

أما الصعيد عندي ـ وأخميم خاصة ـ فهو رسوخ مصر وشموخها، وعظمتها السامقة. هو أيضاً بذرة الحب الصلبة التي لا تتكسر. هو الوشيجة الحية التي لا تتقطع أبداً بيني وبين الحياة نفسها، وعراقتها الضاربة حتى أعمق أعماق الانسان، الانسان الاول، الانسان الخالد. هو أرض الأسطورة الراجعة الى ألف ألف عام، التي لا تموت. هو العرش الوطيد الحقيقي لآلهتي: النيل في مطلق جلاله ووداعته، والشمس المحرقة المخصبة، وحوريس البحث والعدل، والمسيح الشهيد المصلوب الحيّ، كلها معاً. هو ايزيس والعذراء الالهية، وتربة المقدسات جميعاً، وملاذ الأولياء والرهبان وأبناء الحق. هو أيضاً ضراوة العنف الضروري المركب في صلب نسيج الحياة الكثيف الخشن الذي لا يتفكك ولا يتمزق قط. تحت سفوح جباله الخط الذي توسدته أجساد الناس ـ أهلي وناسي ـ وصنعت منه خصب الحياة وخلودها في قلب وحشة الصحراء وخوائها المخيف المروّع وتحت حافة أثقال الصخور، أحس أنك لو انتزعتني من أرض الصعيد كان عليك أن تنتزع حبال قلبي وعضلته النابضة نفسها، كلهامن تحت أرضه.

◆ ◆ ◆

لا أعتقد أن «الايديولوجيات» قد سقطت، بل أنّ ثمّ ايديولجية معينة قد سقطت وكانت قائمة على القهر والوصاية العلويّة التي اتخذت من القيم الاشتراكية ستاراً وشعاراً دون أن تعتنقها حقاً ودون أن تسعى الى تحقيقها على الاطلاق، هذه «الايديولوجية ـ النُظُم» «التسلطية» هي التي سقطت لتحلّ محلّها ايديولوجية «النظام العالمي الجديد» الأمريكي ـ ايديولوجية ما بعد الرأسمالية ما بعد الصناعة ما بعد الحداثة تلك التي وصفتها منذ بداية السبعينات في مقالة لي نالت حظاً من الشهرة حينذاك، هي مقدمة كتاب «مختارات من القصة المصرية في السبعينات».

◆ ◆ ◆

نعم، فشل «الفكر العربي»، ولعل السبب، ببساطة أنه تخلّى ـ في الأساس وفي الأغلب الأعم ـ عن المقوم الرئيسي للفكر، اعني تحكيم العقل، والعقل وحده في النظر الى كلّ المسائل دون استثناء، المقدرة على رؤية وتحديد وجهة النظر الأخرى، أو وجهات النظر الأخرى ـ تلك المقدرة التي كانت سبباً في ازدهار الفكر العربي في أزهى عصوره «الفلسفية» أو الفكرية، ما زالت هناك مناطق محظورة على الفكر، ولكنّ الفكر لا قيام له الاّ بامتناع كلّ محظور، وامكان النظر، بحريّة لا تضبطها الاّ ضوابط العقل وحده، في كلّ المسائل دون استثناء. وما لم نكسر حاجز المحظور في الفكر (وفي الفن) فلا قيام لفكر حقيقي في ثقافتنا العربية، ولا أقول «فكر عربي» فليس للتوصيفات القومية أو العرقية مكان في هذا السياق. الفكر انساني وكوني، واسهام المفكرين العرب في هذا الحقل لن يكون فاعلاً وجاداً الا اذا كانت العقلانية ـ والمقدرة على الحوار ـ وامكان وضع كلّ شيء ـ كل شيء دون استثناء ـ موضع السؤال، هي الحوافز وهي المعايير. لقد أخفقت مشروعات «التنوير» وفشل «الفكر» العربي، لأنها جميعاً نكصت عن تحمّل عبء

الحرية ـ حتى التضحية بالنفس اذا تطلّب الأمر ـ وتراجعت على نحو أو آخر أمام طغيان سلطات ماديّة ومعنويّة متعددة.

◆ ◆ ◆

ـ فلنقل ان اللغة عندي ـ وعند كلّ احد ـ لا تنفصل ولا يمكن أن تنفصل عمّا تحمله من خبرة أياً كان نوعها، جسديّة او فكريّة او انفعالية وغير ذلك ...

اللغة لا تنفصل اذن عن مادّتها بحال. المشكلة هي في أن القراء عُوّدوا على نوع من لغة مسطّحة تتكون من قوالب ممسوحة، وسهلة التوصيل، وبالتالي فخبرتها الحياتيّة ساذجة ونمطية أي مكرّرة ومستنسخة. لغة الكتابة عندي هي لغة الإبداع لا الاتّباع، لغة الضرب في دروب غير مطروقة لا السير في دروب مُهّدت حتى ابتُذِلت. لغتي هي لغة جسدي وأشواقي الروحية معاً، لغة اطمح ان تكتسب حياة عضوية مرنة تنبع من قلب الواقع اليومي، وخبرته المعيشة، دون تنافر بين هذين الجانبين. لغة تسري فيها أنفاس الشعر كما تبرز فيها كتل صمّاء من التقريرية والوثائقية جنباً الى جنب.

أظن اللغة عندي حسيّة في المقام الأول سواء كانت بصرية أم لغة اللّمس والذوق ونغمات العالم. متعددة الموسيقى. هناك عندي تلك الفقرات والمقاطع التي قد تطول وقد تقصر اذ يتسيّد فيها صوت موسيقيّ واحد أو أكثر ليسيطر على اللغة سيطرة تبدو صارمة وان كنت أرجو أن تكون حانية، فما ضرورتها؟ أجبت عن هذا السؤال أكثر من مرّة.

فالى جانب الضرورة الانفعالية أو الفكريّة في هذه المقاطع، أظن أنني أسعى هنا الى نوع من المستحيل، هو الجمع بين المعنى المحدد للكلمات وما تتحمله من دلالة قاطعة من ناحية، وبين الإيماء الموسيقي من حيث الجَرْس والصوت من ناحية أخرى، كما قلت كثيراً من قبل.

◆ ◆ ◆

قلت أكثر من مرّة، منذ زمن طويل أنه يكفيني قارئ واحد متفهّم وعارف، أدهشني أنني قرأت هذه العبارة نفسها عند «أوكتافيوباث» (من غير أن أقيم أية مقارنة بطبيعة الحال) ولكن التطوّر في ذوق القرّاء العرب يوحي بأن الكتابة الحداثية أصبح لها بالفعل جمهور واسع، أسعدني أن كتبي هي الأكثر مبيعا في احدى دور النشر.

هذا كله ليس في اعتباري عندما أكتب، لأنني عند الكتابة لا أتمثل إلا قارئاً واحداً هو الكاتب بعينه. أنا أطمح لقارئ مبدع لا يتلقّى الكتابة سلباً بل يشارك في انتاجها كلّ مرة وفي كلّ حالة. من قال انه ليس ثمّ قرّاء يسعون الى كتبي؟ أتصور أن قارئي بل هو «قارئ» كلّ فن جاد، وممتع، وليس بالضروري قارئي أنا وحدي، هو الذي تزدحم به، مثلاً، قاعة الأوبرا الفسيحة فلا تجد موطئاً لقدم وتحجز كل التذاكر مقدماً لأسابيع عند أداء فرق الباليه أو الأوركسترا أعمالها الرفيعة.

◆ ◆ ◆

فلننته، اذن، من مسألة الغموض أو الاستعصاء على الفهم فهي مسألة نسبية تماماً من ناحية، ثمّ انّ قراءة العمل الفني شأنها في ذلك شأن قراءة الموسيقى الكلاسيكية أي سماعها بفهم وتذوق، أو قراءة اللوحات التشكيلية الحديثة، تحتاج كلها الى نوع من الدربة والمرانة واللقانة، وهي ليست بأي حال معطاة مبذولة وتأتي عفو الخاطر، بل هي ثمرة تحصيل وتذوق وألفة، من ناحية أخرى فلنسقط جميعاً وهَم السهولة التي هي من التسطيح والابتذال.

لقد آن الأوان لكي نأخذ العملية الفنية بمسؤولية أكبر مما عودنا عليه الروّاد الأوائل مع كلّ الاعتراف بفضلهم.

(فهرست)





ماذا أريد من القصة والرواية؟

الإجابة السهلة المباشرة عن هذا هو أن مفهومي للقصة وللرواية هو أيضاً مفهومي للعمل الفني ذاته، أو لصورةٍ خاصة ومتميزة من العمل الفني ... صورة تقترب اقتراباً وثيقاً بقدر الإمكان من روح العصر، ومن خصائص المكان والزمان الذي نعيش فيه، أي أنها، كما يُقال، محلّية وراهنة، في الوقت الذي تحتفظ فيه بإمكانية تجاوُز العصر والمكان.

لوحة الغلاف للفنان



دار المدى للثقافة والنشر